DICTIONNAIRE

DE LA

DANSE

ANCIENNE MAISON QUANTIN
LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES
7, rue Saint-Benoît, Paris

3 1761 05506773 0

Calcutta
3rd [illegible]
1954.

555
2enc

DICTIONNAIRE

DE

LA DANSE

DICTIONNAIRE

DE

LA DANSE

HISTORIQUE, THÉORIQUE, PRATIQUE
ET BIBLIOGRAPHIQUE

DEPUIS L'ORIGINE DE LA DANSE JUSQU'A NOS JOURS

par

G. DESRAT

Membre de l'Académie internationale
des Professeurs étrangers

AVEC PRÉFACE DE

CH. NUITTER

Archiviste de l'Académie nationale de Musique et de Danse



PARIS

LIBRAIRIES-IMPRIMERIES REUNIES

2, rue Mignon, 2

MAY et MOTTEROZ, Directeurs

—

1895


LIBRARY
JAN 6 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

A LA MÉMOIRE DE MON PÈRE

Son Fils et son Élève

Hommage de reconnaissance

G. DESRAT.

*

AVANT-PROPOS

Chacun maintenant écrit ses mémoires quand il voit approcher la fin de sa carrière artistique; sans contredit, ceux d'un professeur qui, depuis un demi-siècle, et de père en fils, a professé et pénétré dans l'intérieur intime des plus brillants salons parisiens, seraient appelés à exciter vivement la curiosité. Tel n'a pas été mon but; entièrement dévoué à mon art et à son enseignement, j'ai voulu laisser à mes successeurs les fruits de mes incessants travaux, de mes longues études, aussi bien historiques que pratiques. J'ai voulu, en un mot, combler une lacune préjudiciable à l'art de la danse, en écrivant ce livre; j'ai voulu qu'à l'instar de la musique, de la peinture, de la sculpture, la danse ait les honneurs d'un dictionnaire. Un seul existait, celui de Compan, publié en 1802; mais depuis cette époque reculée, que de changements, que de nouveautés à enregistrer! Notons en passant l'insuffisance de ce dictionnaire au sujet de la danse ancienne des Grecs et des Romains; leurs danses resteront toujours le berceau où naquit notre saltation théâtrale suivie plus tard de la danse de ville. Je m'explique difficilement l'oubli ou le silence

de Compan, auquel Lucien, Athénée, Xénophon, même Homère offraient tant de notes et de documents.

Ce travail ne pouvait être complet sans le terminer par la bibliographie de la danse, par l'énumération de tous les ouvrages écrits sur cet art, par la liste de tous les auteurs offrant, directement ou indirectement, des notions utiles à l'histoire.

Espérant qu'un jour prochain quelques-uns de nos écrivains modernes traiteront ce sujet, j'ai simplifié leur tâche en leur présentant une analyse minutieuse de tous les ouvrages avec leurs dates d'édition, format, numéro du catalogue des Bibliothèques publiques, voire même les tomes, chapitres et pages utiles et indispensables.

Puissè-je avoir planté les premiers jalons de l'histoire de la danse! Puissè-je avoir contribué à l'édification d'un monument auquel l'art a tant de droits acquis!

G. D.

PRÉFACE

Tous les arts sont soumis à la mode, et, pas plus que la peinture ou la musique, la danse ne peut échapper à son influence. Nous ne sommes plus au temps où elle avait autant de part que l'escrime dans les enseignements que recevait un jeune gentilhomme. On attachait alors une extrême importance à la grâce de la démarche, à un maintien correct, à un salut bien fait; les mœurs ont changé depuis. Sous le premier Empire, sous la Restauration et même après 1830, les hommes dansaient encore dans les bals; on apprenait les danses de ville, on formait des pas réguliers et l'on ne se contentait pas de marcher. Aujourd'hui il ne reste guère que la valse qui soit encore à la mode dans les salons. Au théâtre même le danseur est relégué au second plan, et il n'y a pas bien longtemps qu'un membre du Parlement, en discutant le budget de l'Opéra, parlait avec étonnement de « ces êtres étranges qu'on appelle des danseurs », et proposait, puisqu'ils ne sont utiles que pour soutenir les danseuses, de les remplacer par des conducteurs d'omnibus (*Journal officiel*, 13 novembre 1891). Le temps est loin, en effet, où les Vestris, ou Duport, faisaient recette comme un ténor! La mode a changé, et à ce point que souvent, lorsque le danseur semblerait être

le mieux à sa place, on donne son rôle à des travestis. Voilà plus de vingt ans qu'un directeur de l'Opéra, et le plus attentif à suivre le goût du public, en faisant régler à nouveau le pas militaire du troisième acte des *Huguenots*, a substitué aux danseurs des danseuses portant la botte et la trousse, la taille prise dans une élégante cuirasse. Il faut bien au théâtre faire avant tout ce qui plaît au spectateur, et aller même au-devant de ses désirs; mais pourtant, puisque l'on donne des ballets, on peut regretter que l'exclusion des danseurs diminue le nombre des artistes parmi lesquels doivent se former les chorégraphes et les professeurs.

Au milieu de ces changements de la mode, il n'est pas sans intérêt de constater le succès qui a accueilli la restitution de danses anciennes. C'est à une réception du ministère de l'Instruction publique, il y a quelques années, que le Ministre eut l'idée, alors fort neuve, de confier à M[lle] Fonta et à Théodore de Lajarte le soin de régler un divertissement reproduisant fidèlement des menuets, des gavottes, des chaconnes de l'ancien répertoire de l'Opéra. Le public y prit grand plaisir, et. depuis, ces divertissements rétrospectifs ont souvent été renouvelés; les anciens Traités de chorégraphie de Feuillet, de Pécour, permettent de reconstituer les pas très exactement sur des airs du bon vieux temps, et d'autant mieux que, lorsqu'il s'agit de danser, on est plus certain de retrouver la mesure précise que lorsqu'il s'agit de chanter d'ancienne musique. Un chanteur peut rester longtemps sur une note; mais, quand un danseur est en l'air, il faut bien retomber à terre.

Ce qui est aussi revenu à la mode et d'une façon fort

imprévue, c'est la pantomime, qui, depuis près d'un demi-siècle, était délaissée. Vers 1750, Servandoni avait organisé un spectacle en machines, dit *pantomime*, où il déploya un grand luxe de décorations. En 1776, un sieur de Montorcier imagina des *pantomimes saintes*, tirées de l'histoire de l'Ancien Testament. Vers la même époque, Noverre fit représenter à l'Opéra des ballets-pantomimes, où, pour la première fois, les danses étaient accompagnées d'une action, comme dans les ballets d'à présent; mais c'est surtout au commencement du siècle que la *Gaîté*, l'*Ambigu*, le *Cirque olympique* donnèrent des pantomimes, des mimodrames, dont plusieurs eurent un grand succès. Lemontey, dans un discours prononcé à l'Institut, en 1824, sur *la Précision considérée dans le style, les langues et la pantomime*, a fait cette remarque que le spectateur est d'autant plus attentif qu'il ne peut comprendre que par les yeux, et que jamais le public n'est plus silencieux que lorsqu'il n'a rien à entendre. La pantomime n'en était pas moins un genre oublié, quand tout à coup elle a reparu, offrant une action sérieuse, des situations intéressantes, et, grâce à d'habiles interprètes, a retrouvé la faveur dont elle avait joui autrefois.

C'est ainsi que, par un retour de la mode, ce qui avait disparu peut reparaître, et, en parcourant le dictionnaire très complet où M. Desrat a réuni tous les renseignements désirables sur l'histoire et la pratique de la danse, on ne sait, parmi les choses du passé, ce qui peut redevenir le nouveau de demain. Ce qui ne présente pas moins d'intérêt, c'est la bibliographie spéciale très détaillée dont l'auteur a fait le complément de son

œuvre. Les ouvrages relatifs à la danse forment une véritable bibliothèque, et rien, mieux que cette longue énumération, ne saurait faire comprendre combien, de tout temps, la danse a tenu de place dans l'éducation et dans les plaisirs.

Ch. NUITTER.

DICTIONNAIRE

DE

LA DANSE

A

ACADÉMIE DE DANSE. L'Académie de danse fut créée par le cardinal Mazarin après celle de peinture et de sculpture. Sur les conseils de son cardinal, Louis XIV donna, en mars 1661, des lettres patentes instituant une Académie royale de danse, et ces lettres furent enregistrées au Parlement le 30 mars 1662. Noverre nous fait connaître les motifs qui décidèrent le monarque en faveur de la danse et en autorisant une Académie dont le but était de la *corriger* et de la *polir* en s'y exerçant; la cour et la ville se livraient fiévreusement aux danses et aux bals. Jusqu'alors les gens de la cour, princes, princesses et seigneurs n'avaient comme réjouissances que les grands ballets et quelques basses danses dont la solennité, la gravité éloignaient beaucoup d'entre eux. Il était donc indispensable de remédier à un tel état de choses en introduisant dans les fêtes de nouveaux et véritables danseurs. Telle fut l'idée

de Mazarin, qui reçut de Louis XIV les lettres patentes ci-dessous :

« Louis, par la grâce de Dieu, etc. Bien que l'art de la danse ait toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et des plus nécessaires à former le corps et lui donner les premières et les plus naturelles dispositions à toutes sortes d'exercices du corps. et entre autres à ceux des armes, et, par conséquent, à l'un des plus avantageux et des plus utiles à notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre dans nos armées, mais même en temps de paix dans nos ballets ; néanmoins, il s'est, pendant les désordres et la confusion de nos dernières guerres, introduit dans ledit art, comme dans tous les autres, un si grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable, etc., etc.

« Beaucoup d'ignorants ont essayé de la défigurer en la plus grande partie des gens de qualité. Ce qui fait que nous en voyons peu, dans notre cour et suite, capables et en état d'entrer dans nos ballets, quelque dessein que nous eussions de les y appeler. A quoi étant nécessaire de pourvoir, et désirant rétablir ledit art dans sa perfection, et l'augmenter autant que faire se pourra, nous avons jugé à propos d'établir, dans notre bonne ville de Paris, une Académie royale de danse composée des treize plus expérimentés dudit art, savoir :

« MM. Galand du Désert, maître à danser de la reine ; Prévost, maître à danser du roi ; Jean Renaut, maître à danser de monseigneur le dauphin ; Guillaume Raynal, maître à danser de Monsieur, frère du roi ; Guillaume Guéru ; Hilaire d'Olivet ; Bernard de Manthe ; Jean Raynal ; Nicolas de Lorge ; Guillaume Renaut ; Jean Picquet ; Florent Galane du Désert ; Jean de Grigny. »

Les membres de cette Académie jouissaient de tous les droits acquis aux commensaux de la maison du roi et de celui du *Committimus*. Ils étaient exempts de garde, de taille, de tutelle et de guet, et leurs enfants

pouvaient professer la danse sans lettres de maîtrise. Compan, dans son Dictionnaire, fait erreur en disant que ces académiciens se réunissaient chez le plus ancien ou le doyen d'entre eux. Leurs premières séances furent tenues, par autorisation formelle du cardinal Mazarin, n° 7, rue de Venise, dans ce même cabaret de l'Épée-de-Bois, où le comte de Horn assassina le malheureux Lacroix, compagnon assidu des maîtres à danser et appelé le Roi des violons. Les assemblées furent ensuite transférées chez le directeur de l'Académie, rue Pagevin, dans une partie de la rue appelée rue du Petit-Reposoir.

Malheureusement cette réunion de professeurs et d'artistes ne répondit pas aux espérances fondées sur eux : L'art et l'histoire leur furent indifférents, bien qu'ils vécussent et s'agitassent au milieu des plus belles fêtes et des plus grands ballets. Ne serions-nous pas satisfaits aujourd'hui d'avoir quelques récits des somptuosités de cette brillante époque, de connaître la théorie des pas de danse dans lesquels Louis XIV déployait sa grâce légendaire? La seule préoccupation de ces académiciens semble avoir été de se réunir pour festoyer et principalement pour obtenir le droit de maîtrise de leurs enfants. Toutefois cette assemblée n'a peut-être pas été complètement inutile, car nous lui devons les Blaisir, Pécour, Feuillet, Magny, chorégraphes illustres et maîtres savants.

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE DANSE (SECONDE). En 1856, un essai d'Académie de danse privée fut tenté par quelques professeurs de Paris sous le nom de Société académique des professeurs de l'Opéra ; elle ne devait comprendre que des professeurs ayant appartenu au théâtre impérial de l'Opéra. Il y aurait puérilité à regarder cette tentative comme sérieuse, car non seulement les maîtres se nommèrent eux-mêmes, mais s'adjoignirent des professeurs n'ayant jamais fait partie de la troupe du théâtre, n'ayant même que d'insuffi-

santes connaissances chorégraphiques. Le but n'en était pourtant pas moins louable, car il tendait à réglementer uniformément la danse des salons dite danse de ville; on aurait ainsi évité la confusion dans la méthode d'enseigner les danses, confusion toujours préjudiciable aux élèves.

Au mot *Congrès*, nous trouverons de nouvelles tentatives sur le même sujet, tentatives venant de Russie et d'Amérique. Cette Société vécut peu et fut victime de la jalousie de métier toujours inhérente aux petits professeurs; elle a laissé des traces de son existence en publiant quelques danses nouvelles. Trop savantes, trop difficiles, peu en rapport avec les coutumes et surtout avec le faible talent des danseurs mondains, ces danses apparurent et disparurent en même temps; seul le quadrille impérial résista et obtint même quelque faveur en province.

La Société académique, fondée en 1856 sous le titre de *Société de professeurs-artistes du théâtre de l'Opéra*, était composée des danseurs suivants :

Présidents honoraires : MM. Mazilier, Petitpas, Cellarius.

Secrétaires honoraires : MM. Bauchez, Coralhé, Lenfant, Mérante.

Sociétaires de Paris : MM. Berthier, président, chef du bureau; Cornet père et fils, Fauquet, Fauqueux, Frémolle, Guillemain. Isambert, Lefebvre, Millot, trésorier; Petit, Renaud, Renausy, inspecteur vérificateur; Cellarius neveu; Mmes Cellarius, Gaubignes.

Membres correspondants en France : Rennes, M. Barguillet; Poitiers, M. Boulleaux; Limoges, M. Bordas; Aix, M. Brugier; Valenciennes, M. Coyarte; Charleville, M. Fagon fils; Nantes, M. Guimiers; Avranches, M. Legras; Saint-Quentin, M. Violet; Lille, MM. Meyronnet et Wuegths.

Les intrigues de plusieurs membres entrés dans la Société au mépris des statuts, l'état d'infériorité de

certains, n'étant, à l'Opéra, que de simples coryphées ou comparses, amenèrent rapidement une dissolution regrettée par tous les maîtres de Paris jouissant d'une honorable position dans le professorat.

Les productions de la Société académique trouveront leur place à leurs initiales ; elles sont au nombre de quatre :

Le quadrille impérial (1859) ; le quadrille russe (1859) ; la czarine, valse russe (1860) ; intermède bal (1861).

ACCORD. On entend en danse par le mot *accord* la parfaite exécution des pas suivant le ryhtme et la mesure dont les pas sont comptés et rendus par les mouvements des pieds. Le premier temps de la mesure, dit temps fort, commence le pas ; la musique marque le temps fort par une sonorité plus accusée, et la danse par un plié plus prononcé, c'est-à-dire prouvant la souplesse des genoux. L'accord est aussi indispensable à la danse que la justesse en musique ; en dehors de cet accord, les yeux sont blessés et les oreilles faussées ; le danseur doit tenir compte des nuances rythmiques appelées *piano*, *pianissimo*, *forte*, etc.

ACROBATE. On entend par acrobate le danseur qui, au lieu de se livrer à la danse sur le sol, exécute ses pas sur une corde tendue et fixée par ses extrémités à deux poteaux à une hauteur plus ou moins élevée. L'acrobatie était très répandue chez les Grecs et les Romains qui la pratiquaient de quatre façons différentes.

Les premiers voltigeaient autour d'une corde tendue, tels qu'une roue autour de son essieu, et s'y tenaient ensuite suspendus, tantôt par les pieds, tantôt par les mains. Les seconds voltigeaient sur cette corde de bas en haut, appuyés sur l'estomac, tenant les bras et les jambes étendus horizontalement. Les troisièmes se contentaient de parcourir une ligne droite en

avançant ou en reculant sur la corde. Les derniers enfin faisaient preuve d'une plus grande agilité en exécutant des tours et des sauts périlleux avant de retomber sur la corde et après s'être élevés à une hauteur plus ou moins grande.

De nos jours, on ne connaît plus de limites aux exercices acrobatiques; la corde est souvent remplacée par un mince fil de fer solidement tressé et suspendu à des hauteurs extraordinaires, et l'imagination la plus hardie pourrait à peine soupçonner les mille et mille excentricités.

N'a-t-on pas vu Blondin traversant les chutes du Niagara? Longtemps avant, Mme Saqui conduisait une brouette sur une corde élevée à 50 mètres du sol et formée d'une tresse de 4 centimètres de diamètre. Les cirques, les hippodromes nous montrent chaque jour des acrobates dont la hardiesse et l'habileté rappellent à nos yeux l'agilité des singes et la légèreté des oiseaux. Notons en passant que tous ces artistes demandent aux principes élémentaires de la danse du théâtre, dès leurs premières années, cette souplesse surprenante; les exercices gymnastiques contribuent surtout à leur adjoindre la vigueur et la force nécessaires.

AGRAULIES. Nom donné chez les Grecs aux danses et aux fêtes consacrées à la fille de Cécrops.

AIMABLE VAINQUEUR. Nom d'une danse ancienne exécutée par une dame et un cavalier rappelant le genre menuet; elle fut composée par le savant chorégraphe Pécour. On en retrouve la musique dans le *Traité de chorégraphie* de Magny.

ALÉTÈRES. Nom d'un ancienne danse grecque qui, selon Athénée, était classée parmi les danses particulières et principalement en usage chez les Sicyoniens et les habitants d'Ithaque.

ALLEMANDE. Comme son nom l'indique, cette danse est allemande ; Thoinot-Arbeau en parle déjà en 1588 dans son *Orchésographie*, et ne lui concède pas la grâce que l'on semble généralement lui prêter : « L'allemande est une dance plaine de médiocre grauité et familière aux Allemands ; ie croy qu'elle soit de nos plus anciennes dances, car nous sommes descendus des Allemands. » (Thoinot-Arbeau est né à Langres, où il était chanoine, sous son véritable nom Jean-Estienne Tabourote). « Vous la pourrez dancer en compagnie, car ayant une demoiselle en main, plusieurs aultres se pourront planter derrière vous, chacun tenant la sienne, et dancerez tous ensemble en marchant en avant, et quant on veult, en rétrogradant par mesure binaire, trois pas en avant et une grueue (ancien pas de danse que l'on trouvera à la lettre G) ou pied en l'air sans sault, et en quelques endroits par un pas et une grueue ou pied en l'air ; et quant vous aurez marché iusques au bout de la salle, pourrez dancer en tournât sans lascher votre damoiselle. Les aultres danceurs qui vous suivront en feront de mesme quant ils seront au dict bout de la salle, et quant les ioueurs d'instruments cesseront cette première partie chacun s'arrêtera et deuisera (devisera) avec sa damoiselle, et recommencerez comme auparavant pour la seconde partie. Et quant viendra la troisième partie, vous la dancerez par la mesme mesure binaire plus légère et concitée (brève), et par les mesmes pas avec en y adjoutant des petits saults comme dans la courante. »

Quelle dissemblance entre cette allemande primitive et celle que nous trouvons plus tard en Suisse. en Allemagne et dans quelques villes françaises ! Tout en diffère, depuis le rythme primitif en deux temps et celui en trois usité depuis le XVIIe siècle, jusqu'au nombre de danseurs, réduit à un cavalier entre deux dames. Les trois danseurs avancent, reculent par des pas lents et presque graves ; le cavalier fait tourner sous ses bras, en s'éle-

vant sur les pointes, ses deux dames alternativement à droite et à gauche; chacun reprend sa place et une des dames se tourne vis-à-vis du cavalier pour tourner avec lui sur les pointes; elle revient à sa place, et la seconde dame recommence le même mouvement. Quelques villages d'Allemagne ont encore conservé cette danse semblable à l'allemande décrite par Magny, dans son Traité, sur une mesure en 6/8 ou 3/4. Toutefois, Magny ne la fait exécuter que par un couple seul. A en croire Dorat, dans son poème de *la Déclamation*, l'allemande aurait joui de quelque faveur, car il en fait un pompeux éloge, tout en lui laissant son côté original :

> L'heureuse Germanie est fertile en danseurs,
> Et simple dans sa danse ainsi que dans ses mœurs,
> Elle nous a transmis celle qui, dans nos fêtes,
> A nos jeunes beautés fait le plus de conquêtes.
> Connaissez tous ces pas, tous ces enchaînements,
> Ces gestes naturels qui sont des sentiments,
> Cet abandon facile et fait pour la tendresse,
> Ce dédale amoureux, ce mobile berceau
> Où les bras réunis se croisent en cerceau
> Et ce piège si doux où l'amante enchaînée
> A permettre un larcin est souvent condamnée.

ALMÉES. Les almées continuent à jouer leur rôle important de leurs premières années de fondation; peut-être, pour leur profession, les exigences sont-elles moindres actuellement qu'elles ne l'étaient primitivement; elles n'en restent pas moins encore dignes d'attention. Elles devaient, à l'origine, être des danseuses savantes, érudites, posséder une voix sonore, pure, et posséder une science approfondie de la musique, forcées même d'être initiées aux règles de la poésie, car on leur demandait souvent de composer et de chanter des chœurs empruntés aux actualités. Le caractère de leur danse est spécial et plein d'originalité; les mystères de l'amour doivent les guider dans leurs moindres pas et, le plus souvent, leurs mouvements représentent des panto-

mimes et des ballets traduisant les actions de la vie commune. La souplesse de leurs membres leur permet de traduire les plus vives émotions, sans que la grâce et la beauté de leurs visages trahissent les moindres efforts ou contorsions.

Les almées sont appelées dans les harems, où elles enseignent leurs chants et leurs danses; les Turcs en sont très amateurs et recherchent avidement ces plaisirs. Si nous en croyons certains auteurs anciens, les Hébreux connaissaient déjà ces danseuses; selon saint Marc, elles jouaient au Caire et à Jérusalem un rôle important dans la vie journalière. Elles figurent encore dans les cérémonies privées, telles que les mariages ou les enterrements, et accompagnent leurs chants et leurs danses du bruit d'un tambour de basque indiquant la mesure. L'Égypte est leur berceau, et c'est là qu'on reconnaît facilement combien leurs danses rappellent celles de l'antiquité. Leurs costumes étincelants et brillants ne les quittent même pas dans la vie luxueuse qu'elles ne cessent de pratiquer.

Le baron Taylor et Louis Raybaud nous ont laissé sur ces danseuses des esquisses très intéressantes; on les trouvera dans le tome II, page 226 et suivantes de leur ouvrage sur *l'Égypte, la Syrie, la Palestine et la Judée* (2 vol. grand in-8° illustrés, Paris, 1839) :

« Le costume qu'elles portent en public ne diffère pas essentiellement de celui des femmes égyptiennes des classes moyennes. Dans leur intérieur elles sont vêtues du yelek, espèce de long habit, ou de l'antezy, veste courte, et du shintigen, espèce de pantalon. Afin de relever leur parure, elles y ajoutent divers ornements, tels que colliers, bracelets et bijoux de toute sorte. Des sequins d'or, disposés en couronne et en guirlande sur leurs têtes, ornent leurs cheveux; quelquefois elles s'attachent un anneau au bout du nez. Leurs paupières sont peintes en noir sur les bords pour donner plus de vivacité à leurs yeux. Les extrémités de leurs doigts, la

paume de leurs mains, les orteils et d'autres parties des pieds sont teints en rouge suivant la coutume pratiquée par les femmes des hautes et moyennes classes en Égypte. Elles sont généralement accompagnées de musiciens appartenant aux mêmes tribus qu'elles. Une partie de ces costumes disparaît quand les almées sont appelées aux divertissements privés d'hommes et la lascivité préside à tous leurs mouvements. »

On s'étonnera facilement à la pensée que ces femmes s'attribuent une origine divine; elles s'appellent alors elles-mêmes Baramikè ou Barmaky et se vantent de descendre de cette illustre famille égyptienne. La plupart d'entre elles se marient après avoir exercé leur métier de courtisanes. Leurs maisons ou huttes sont presque toujours reléguées dans les quartiers réservés à la prostitution; toutefois celles qui arrivent à la fortune occupent de vastes maisons où elles s'entourent d'esclaves noires qu'elles destinent à leur vil et triste commerce. Selon Lepic, dans ses *Croquis égyptiens*, l'almée de nos jours est bien déchue de son ancienne grandeur; sa beauté est moins enchanteresse, sa danse plus monotone, et moins gracieuse dans les danses du ventre, des cuisses, des reins et des hanches. Le même auteur raconte avoir vu, à Luxor, une véritable almée exécutant une danse authentique dont les pas étaient traditionnels et réglés d'après les anciens mouvements. Semblable à un serpent, la femme se tordait, se cambrait et se renversait; elle paraissait sous le joug d'étranges sensations, et, quand, vaincue par la fatigue, ses forces diminuaient, elle se jetait sur les genoux des spectateurs dans les poses les plus lascives. L'almée était réellement artiste et belle. Ces femmes ont perdu maintenant la dignité même relative de leurs devancières.

ALOÈNES. Danses grecques rustiques instituées en l'honneur de Cérès et en témoignage de ses bienfaits.

ALOPÈS. Nom d'une danse grecque, usitée dans les fêtes particulières et empreinte de mouvements vifs et rapides; de là son nom *alopès*, en français *renard*.

AMARYNTHIES. Fêtes et danses grecques, célébrées en l'honneur de Diane; elles étaient également appelées amarysiennes.

AMÉRICAIN (QUADRILLE). Le quadrille américain est de création nouvelle et ne date guère que de 1879. Pourquoi l'avoir baptisé du mot *américain*, car il n'est nullement d'origine américaine et n'a aucune ressemblance avec les quadrilles dansés dans les États-Unis? New-York, Boston et toutes les grandes cités se contentent de notre quadrille français, des lanciers et de leurs valses bostonnées. Selon toute apparence, le quadrille doit être dû à l'imagination de quelques amateurs qui, avides de remplacer la tristesse de notre contredanse, ont fait un choix de figures du cotillon; ils ont eu raison, car ils ont converti la tristesse en folle gaieté.

Bien qu'il y ait eu primitivement des règles établissant les cinq figures qui le composent et les diverses phrases de ces figures, on n'est pas encore fixé sur une suite de mouvements uniformément adoptée. La fantaisie, le plus ou moins d'entrain, de verve, de gaieté servent à chaque nouvelle combinaison; toutefois, comme toutes les modifications dans les cinq figures ne sont, pour ainsi dire, que des variations sur un thème acquis, l'éditeur Le Bailly a publié en 1881 une édition de ce quadrille, réglé par le professeur Desrat en suivant la théorie la plus usuellement adoptée dans les bals de Paris. — *Théorie du quadrille américain*. 1re figure : LA PROMENADE. Les quatre couples sont placés comme dans le quadrille français, c'est-à-dire deux couples dans la longueur et deux dans la largeur du salon. Les quatre cavaliers, conduisant leurs dames par le bras droit, font une promenade circulaire et s'arrêtent quand ils sont revenus à

leurs places primitives. Les quatre dames font la chaîne des dames double (voir à ce mot), par main droite et main gauche ; une seconde promenade et une seconde chaîne des dames terminent la figure. — 2e figure : Les moulinets. Les quatre couples forment un premier rond en se donnant les mains et tournent sur leur droite, puis une seconde fois sur leur gauche ; les cavaliers, donnant ensuite le bras droit au bras gauche de leurs dames, se tiennent tous les quatre par la main gauche et tournent sur la droite en changeant de dames quatre fois, jusqu'à ce qu'ils aient repris la leur. Les mêmes mouvements sont recommencés en plaçant les dames au centre ; elles se tiennent par la main droite et ce second moulinet tourne en sens inverse du premier. Les cavaliers reculent en tournant pour changer de dames et la figure est terminée quand, après avoir rompu le moulinet, en quittant les mains, chaque couple se retrouve à sa place. — 3e figure : Les chevaux de bois. Les quatre dames tournent en rond au centre du quadrille sur leur droite ; les cavaliers tournent en rond sur leur gauche autour des dames. Les cavaliers forment un moulinet et prennent leurs dames à la taille avec leur bras droit ; ils changent alternativement de dames en tournant en arrière sur leur droite. Ce moulinet avec changement de dames est souvent répété plusieurs fois. — 4e figure : Nota. Quelques indications sur les différents thèmes de cette figure sont indispensables, car le doute subsiste toujours en raison des façons multiples dont abusent les danseurs. A eux de choisir parmi les modes usités et ainsi définis : 1° *La passe*. Un couple élève les bras et les trois autres tournent en passant dessous ; un second couple élève également les bras, les autres passent dessous, ainsi de suite jusqu'à ce que les quatre aient fait passer les danseurs sous leurs bras ; 2° *la double pastourelle*. Deux couples placés vis-à-vis l'un de l'autre avancent, reculent et les cavaliers conduisent leurs dames au cavalier de droite pour revenir seuls à leurs places. En avant, trois

des deux autres couples; les deux premiers cavaliers avancent et font un tour de main rapidement après lequel ils donnent la main aux dames de droite et de gauche. Ils reculent, puis avancent et les deux seconds cavaliers s'avancent et tournent rapidement en se donnant les mains; un rond général termine la figure. Les deux seconds couples recommencent les mêmes mouvements suivis par les deux premiers; 3° *la corbeille*. Les quatre dames forment un rond au centre du quadrille, faisant face à leurs danseurs; elles tournent à droite pendant que les cavaliers tournent à gauche. Rond général sur la même ligne circulaire. Tour à la taille par chaque couple et retour en places. Les cavaliers remplacent les dames au centre et tournent en rond sur la gauche pendant que les dames tournent à droite. Tour à la taille, et retour en places pour finir; 4° *la farandole*. Cette farandole est très souvent exécutée à la 4e figure au lieu de l'être seulement à la 5e, ce qui serait beaucoup plus logique, car elle peut servir de coda ou finale. Tous les quadrilles disséminés dans le salon se réunissent en un seul en se donnant les mains, un premier cavalier entraîne tous les couples qui doivent passer sous les bras élevés du cavalier et de la dame placée à sa gauche; on doit s'arrêter quand chaque couple a repris sa place, mais la figure est toujours continuée plus longuement; souvent la farandole parcourt toutes les pièces de l'appartement où a lieu la fête. Un second couple conduit une seconde farandole, et ainsi de suite pour les autres. — 5e figure : La corbeille et les chevaux de bois. Les quatre dames forment un premier rond, tournant le dos à leurs cavaliers qui forment un second rond autour d'elles; les deux ronds tournent dans le même sens une fois à droite, une fois à gauche. Les cavaliers en élevant les bras enlacent le rond des dames dans le leur et les danseurs tournent à droite, puis à gauche. Les cavaliers élèvent les bras afin de délivrer les dames, lesquelles se trouvent en dehors; elles lèvent les mains pour enchaîner les cava-

liers. Les deux ronds tournent à droite et à gauche, puis chaque cavalier, prenant la taille de sa dame, recommence le moulinet avec changement de dames. Ces derniers font un second moulinet en se tenant par la main droite et font avancer les cavaliers pour changer de dames.

AMÉRICAIN (SECOND QUADRILLE). Le hasard des recherches m'a fait découvrir un autre quadrille américain complètement inconnu et par conséquent inusité, si ce n'est une fois ou deux, en 1850, dans la salle du professeur Boizot, rue Saint-Honoré, n° 247. Il a été édité par Heugel, du *Ménestrel*, à cette époque, et c'est à l'obligeance de cet érudit éditeur que je dois le seul exemplaire sauvé des vieilles paperasses. Je le livre à la curiosité des chercheurs.

Quadrille américain, description des figures. Hommage à M. Murphy de la Nouvelle-Orléans (Louisiane). Quadrille dédié à la nation américaine par MM. Boizot père et fils, 247, rue Saint-Honoré. La théorie suivante des figures prouve abondamment que ce quadrille n'a aucune analogie avec notre danse actuelle; il est du reste français par droit de compositeur. — « *Théorie.* Nombre illimité de danseurs. 1re figure : Fête nationale a Washington. Les deux cavaliers vis-à-vis l'un de l'autre donnent la main droite à leurs dames et s'avancent avec elles (4 temps, 2 mesures); les cavaliers présentent leurs mains aux dames vis-à-vis et font un demi-rond avec elles en changeant de place (4 temps, 2 mesures). Chassé-croisé (4 mesures, 8 temps). Les cavaliers traversent de la même manière en reprenant leurs dames (4 mesures). Chassé-croisé (4 mesures). Les quatre cavaliers balancent à leurs dames de gauche (4 mesures); les quatre cavaliers présentent leur main gauche aux dames devant lesquelles ils viennent de balancer et font un demi-tour de main avec elles (2 mesures); ils représentent la main droite à leurs dames en faisant un

demi-tour de main (2 mesures). Chaîne croisée américaine, c'est-à-dire que les deux cavaliers donnent la main gauche à la main gauche de leurs dames, les font passer devant eux et traversent avec elles. Les cavaliers passent en dedans et les dames en dehors (4 mesures), retraversent de la même manière pour revenir à leurs places. Répétition de la même figure pour les lignes opposées aux quatre autres. — 2e figure : Chant des nègres. Le cavalier s'avance avec sa dame et revient avec elle (4 mesures); il s'avance une seconde fois avec elle, laquelle traverse en ligne directe à la gauche du cavalier de vis-à-vis et, lui, recule (4 mesures). Ce même cavalier traverse au milieu des dames, lesquelles traversent en ligne directe en se regardant (4 mesures). Le cavalier avance et revient ainsi que les deux dames (4 mesures); le cavalier et les dames avancent une seconde fois (2 mesures); et 2 mesures de salut légèrement exécuté, ce qui fait 4 mesures. Le cavalier, après le salut, présente les deux mains aux deux dames et fait un rond à trois en faisant passer la dame de son vis-à-vis entre lui et sa dame; puis tous retournent à leurs places et en même temps le cavalier restant fait le tour de main avec sa dame qui revient à lui (4 mesures). — 3e figure : Sérénade sur le Mississipi. Les deux cavaliers avec leurs dames de vis-à-vis traversent à gauche en ligne droite (4 mesures); un tour de main en tournant sur place à gauche (4 mesures); les deux cavaliers retraversent main gauche ainsi que leurs dames (4 mesures); les cavaliers balancent devant leurs dames (4 mesures); tous les cavaliers font un tour de main et placent leurs dames devant eux dans le milieu du rond; les dames se donnent les mains et se tournent le dos (4 mesures); elles tournent à droite à l'intérieur jusqu'à ce qu'elles se retrouvent vis-à-vis de leurs cavaliers; en même temps, les cavaliers tournent à gauche en marchant et en faisant un léger salut de la main droite à chaque dame (8 mesures); les cavaliers reprennent leurs dames

de la main gauche et font un tour de main (4 mesures); répétition pour les six autres. — 4e figure : STEEPLE-CHASE. Les deux dames s'avancent seules et reculent (4 mesures); les deux cavaliers de même seuls (4 mesures); tour de main des deux couples, et les deux cavaliers se placent devant leurs dames dans le rond en se tournant le dos (4 mesures). Chassé-croisé (4 mesures) ; chaîne entrelacée des dames (8 mesures); chaîne croisée américaine (8 mesures). Répétition pour les six autres. — 5e figure : 4 JUILLET, ANNIVERSAIRE DE L'INDÉPENDANCE DE L'AMÉRIQUE A WASHINGTON. Tous les cavaliers passent derrière leurs dames et vont présenter leur main gauche aux dames de droite, lesquelles viennent au-devant d'eux et font un demi-tour (4 mesures); les cavaliers retournent à leurs places en présentant leur main droite à leur dame et en exécutant un tour de main (4 mesures). Toutes les dames seules en avant et en arrière (4 mesures); tous les cavaliers de même (4 mesures). Les deux lignes dansantes font une demi-chaîne américaine (4 mesures); les deux autres lignes traversent de même en revenant à leurs places (4 mesures). 16 mesures et valse générale, et répétition de la figure par les six autres. Cette figure doit être répétée au moins quatre fois, après quoi on finit par une valse générale. Au lieu de valse, on peut faire un galop à deux temps ou simplement une promenade à son rang.

« Ce n'est que dans le cas où la grandeur du salon et le nombre des danseurs nécessiteraient cette reprise qu'on la ferait, autrement on irait tout de suite au 2/4; mais cependant, pour finir, il faudra s'arrêter à la mesure qui est indiquée *prima* et dans laquelle se trouve le mot *fin.* » BOIZOT.

J'ai cité textuellement l'auteur, ne voulant point assumer d'autre responsabilité que celle de faire un dictionnaire complet; la danse de ce quadrille est trop longue et diffuse pour que jamais on cherche à remplacer par elle notre alerte quadrille américain actuel. La bizarrerie

des airs musicaux était loin de venir en aide à la difficulté des figures de danse.

ANACÉES. Fêtes et jeux avec danses consacrés dans l'antiquité à Castor et à Pollux.

ANAPALÉ. Nom d'une ancienne danse guerrière usitée à Lacédémone, offrant une grande analogie avec celle appelée tymnopédia ou danse des enfants nus. Athénée parle de cette danse dans son *Banquet des savants*, liv. I, chap. XIV.

ANDROGÉNÉES. Fêtes dansantes de l'antiquité grecque, usitées en l'honneur de Minos.

ANGLAISE (L'). Danse moderne pratiquée en Angleterre, principalement dans les lieux publics et à bord des navires. Quelques prévôts de danse la faisaient danser par leurs meilleurs élèves aux salles de danse de régiment. Elle est dansée par un homme seul, surtout par un matelot ou un nègre ; son mouvement est vif et rapide pour répondre aux pas précipités, aux emboîtés successifs de pointe et de talon, aux jetés et aux petits sauts de côté. Le mouvement est en 6/8. Le danseur tient, en la dansant, une petite baguette sous son bras droit.

L'air est presque national et très court ; le musicien le joue tant que dure la danse.

Un professeur contemporain, M. Giraudet, donne deux théories de l'anglaise, aussi suis-je tout porté à croire qu'il fait confusion avec la gigue anglaise. J'en trouverais la preuve dans les pas sous lesquels il la définit, bien que les termes dont il se sert ne soient pas du langage chorégraphique ; *par piqués, berceaux, ciseaux, ailes de pigeon* sont en dehors des expressions de la danse de théâtre ou de ville. Je sais néanmoins que les maîtres de danse des régiments et de la province les emploient fréquemment. Elle serait dansée par plusieurs couples.

Ce même professeur, qu'il faut féliciter du travail qu'il

s'est imposé, parle encore d'une autre anglaise, dansée par plusieurs groupes et sur une mesure en deux temps. Les pas dont il la compose doivent lui donner un air presque drôlatique; jugeons-en par les premiers mots de la théorie :

« 1re figure : battre la semelle simple en avant. émoucheté (?) à droite, battre la simple semelle en arrière. »

Dans la 3e figure apparaît « le trot du cheval en avant, trois piqués (?) et trot de cheval en arrière ».

Les bourrés, les triolets, les ballonnés, les pointés (?) abondent avec les ronds de jambe. Après un pareil exercice, le buffet devient exigible. Je n'en ai jamais vu couronner cette anglaise.

ANGRISMÈNE. Les Grecs appelaient ainsi une danse dédiée à Vénus. Selon Blasis, dans son *Manuel de danse*, elle aurait été dansée en 1850 chez les Grecs modernes, et il en donne la théorie ci-dessous :

« L'angrismène, ou la fâchée, se danse par deux personnes de sexe différent. Une jeune fille paraît en dansant, la musique joue un air andantino ; à la fin de cette danse, un jeune homme se présente, il joue autour d'elle avec un mouchoir et s'efforce de l'approcher ; mais, par ses mouvements et sa contenance, elle exprime son dédain et son mépris. et s'enfuit. L'amant montre beaucoup de chagrin de se voir ainsi traité et accuse le sort de son malheur. Cependant il avance encore vers l'objet de ses amours et s'efforce de lui inspirer la compassion. Mais la jeune fille, orgueilleuse de ses avantages, le repousse de nouveau et lui défend de lui parler de son amour. En même temps les pas et les mouvements des danses sont en harmonie avec la musique et expriment avec précision les sentiments de la colère et de l'amour. Enfin le jeune homme, se voyant traité si inhumainement, tremble de fureur et ne sait à quoi se résoudre ; puis, après peu de temps, il se décide à employer la violence. Elle lui jette alors un coup d'œil violent et

menaçant. Il devient sans mouvement, soupire et semble s'abandonner à son désespoir. Il lève les yeux et prie le ciel de mettre fin à son existence. Alors, attachant son mouchoir autour de sa gorge, il le tire très fort et paraît sur le point de tomber. La jeune fille accourt aussitôt pour le soutenir et déplore sa rigueur inutile ; elle dénoue le mouchoir, appelle son amant et s'efforce de toutes manières de le ranimer ; il revient par degrés ; la voix languissante de son amante frappe son oreille, il regarde autour de lui, se trouve dans ses bras et son bonheur est complet. L'amour unit les deux amants, et ils se jurent mutuellement une éternelle fidélité. La danse reprend sa vivacité primitive et devient l'interprète de leurs sentiments réciproques. »

ANTHÉISTÉRIES. Nom des fêtes saltantes des Grecs en l'honneur de Bacchus.

ANTOCOBDALES OU ABOCABDALES. Nom donné, chez les anciens, aux danseurs ne portant pas de masques et ayant la tête ceinte de couronnes de lierre. Athénée et Pollux nous donnent leur nom sans autres détails.

ANTHÉMA. Nom d'une danse privée qui, chez les Grecs, était exécutée sur des paroles chantées dont Athénée cite les premiers mots : « Où est, où sont les roses ? »

APHRODITÈ. Les anciens désignaient par ce mot une danse lascive dans laquelle étaient fidèlement représentées les images de la volupté et plus encore du libertinage.

APLOMB. L'aplomb est la condition *sine qua non* de tout danseur, soit de ville, soit de théâtre. A la ville, le cavalier ne saurait fermement et solidement conduire sa valseuse, s'il ne se sent pas lui-même ferme et solide. Quant au danseur, la difficulté des poses, des

temps réclame un aplomb plus puissant encore. On entend par l'aplomb du corps la position ferme qui résulte de la perpendicularité établie des reins à la tête, et, de même, depuis les talons. On peut être en équilibre sans pour cela être placé en aplomb; mais il est impossible d'être en aplomb sans être en équilibre. Pour posséder cet aplomb, le corps doit être porté également assis sur les deux hanches; la poitrine saillante, la tête droite sans raideur et les reins très légèrement cambrés.

APOKINOS. Nom d'une ancienne danse privée, licencieuse et lascive; elle est citée par Pollux, liv. I, chap. IV et XIV; Athénée en fait aussi mention dans son *Banquet des savants*, liv. I, chap. XIV.

APOSEISIS. Danse lascive à laquelle Pollux donne beaucoup d'affinité avec la précédente. Martial, liv. XXX de ses *Épigrammes*, la décrit ainsi :

> Vibrabant, sine fine prurientes,
> Lascivos docili tremore lumbos.

Juvénal, dans la XI[e] satire, avait dit de cette danse :

> Forsitan expectes ut Gaditana canoro
> Incipiat prurire choro, plausuque probatæ
> Ad terram tremulo descendant clune puellæ.

APOSKÉLÉSIS. Nom donné à une sorte de danse enfantine en usage chez les Romains et chez les Grecs.

APUTÉRIES. Fêtes et danses grecques, ainsi nommées parce qu'elles étaient consacrées à Minerve.

ARABESQUE. En danse, ce mot implique l'idée d'une ou plusieurs poses du corps, poses qui peuvent varier à l'infini comme les attitudes. Telle main, telle jambe légèrement déplacée, modifie le sens et le nom de l'arabesque. Chorégraphiquement parlant, l'arabesque est faite en faisant supporter le corps sur une seule jambe pliée ou tendue et maintenant l'autre hori-

zontale. La pose des jambes est d'accord avec le sens de l'expression des bras. Les arabesques servent principalement à trahir l'envie, la colère, le mépris, le dédain, aussi bien que la joie et l'orgueil. Les arabesques sont exécutées droites, renversées et obliques. Sans traiter les arabesques au point de vue chorégraphique proprement dit, Engel doit être regardé comme le meilleur maître à consulter pour les poses, arabesques et attitudes. Les nombreuses et correctes figurines dont il a enrichi son livre sont des peintures vivantes de tous les sentiments à exprimer par des gestes; on ne saurait trop le recommander également aux comédiens et aux tragiques (*Idées sur le geste et l'action théâtrale*, par M. Engel, de l'Académie royale de Berlin, le tout traduit de l'allemand, avec 34 planches. Paris, Jansen, an III de la République française, 2 vol. in-8°).

ARCHERS (PAS DES). On a donné, dans ces dernières années, ce nom à un intermède dansé dans les bals privés de l'aristocratie française pendant l'hiver de 1883, si fécond en réminiscences des danses anciennes. C'était une sorte d'entrée de bal, de promenade à l'instar de la polonaise, dans les bals russes et polonais. Les danseuses avaient revêtu le costume d'archers, qui, pour la première fois, l'exécutèrent le 15 janvier 1883, chez la marquise de Castellane.

ARCHIMIME. Les Romains appelaient ainsi un singulier personnage, histrion dont l'emploi consistait à imiter la démarche, les allures, les actions des morts pendant qu'on leur rendait les honneurs funèbres. On sait que, chez les anciens, la danse des funérailles était tenue en grande pompe. Tous ceux qui faisaient partie de ces cérémonies étaient vêtus de blanc et couronnés de cyprès. Quinze jeunes filles précédaient en dansant le char funèbre, et une troupe de jeunes gens les entouraient. Le chant des prêtres accompagnait les danses et

le convoi était fermé par des pleureuses couvertes de longs manteaux noirs. Le personnage appelé archimime précédait tout le cortège, revêtu des habits du défunt, couvert d'un masque retraçant ses traits et rappelait sa vie par une pantomime en harmonie avec lui. car le bien comme le mal n'étaient pas oubliés. Le rôle de l'histrion était une sorte d'oraison funèbre.

ARLEQUINE. Danse presque moderne, usitée dans les mascarades par un cavalier et une dame costumés en arlequins. Elle n'est jamais sortie du domaine de la basse classe de danseurs, à moins que, pour les besoins d'une pièce, on ne l'introduisît au théâtre. L'arlequine demandait aux danseurs une certaine habileté et quelque connaissance des pas de danse. Le livre de M. Giraudet donne la théorie de deux arlequines dansées par un personnage seul sur une mesure en deux temps; les enchaînements cités par lui appartiennent à la danse de théâtre. Je respecte le texte et les termes des pas de l'auteur : « *Première arlequine à 2/4 dansée par une personne.* 1er pas : balliage en rond de jambe et en tournant sur place; 2e pas : tombé sur le côté en fléchissant deux fois à droite et deux fois à gauche; 3e pas : pirouette sur le côté gauche, écart et entrechat trois fois; ce pas se fait aux quatre faces; 4e pas : contretemps à gauche et trois tirés et entrechat; faire ce pas aux quatre faces; 6e pas : pas de bourré sur place et quatre tirés de jambe; ce pas se fait à droite et à gauche; 7e pas : chassé ouvert trompé sur les quatre faces; il faut attendre la fin de la mesure à chaque face; 8e pas : la croix sur le côté par des jetés, allonger les bras pour former la croix à droite et à gauche; ce pas se fait deux fois; 9e pas : mouvement de tête et appel des bras sur place; 10e pas : glissade à droite en jeté, bourré; répéter la glissade, bourré pour faire pose en face; attendre la fin de la mesure; ce pas se fait deux fois; 11e pas : jeté en tournant, écart, entrechat; faire ce pas

sur les quatre faces; 12e pas : jeté en tournant à droite en trois temps; faire trois tirés, un entrechat et un tour en l'air; le faire aux quatre faces; 13e pas : bourré en avant, chassé, jeté, entrechat, allongement de jambes, plongement de reins; jeté en arrière, entrechat, puis changer de face; répéter une seconde fois pour revenir à sa place. — *Autre arlequine, mesure à 2/4, dansée par une personne.* 1er pas : moucheté, trois coups de baguette et entrechat; 2e pas : trois piqués, changement de pied et entrechat; 3e pas : demi-ciseau, glissade et brisé; 4e pas : contretemps brisé et entrechat; 5e pas : échappé, emboîté, entrechat en arrière, ballonné, entrechat; 6e pas : terre à terre, emboîté en arrière et aile de pigeon coupée; 7e pas : deux piqués de chaque jambe, un tombé de chaque jambe, bourré et sept brisés; 8e pas : sept chassés en arrière et pirouette en trois temps quatre fois; 9e pas : échappé, deux mouchetés, tombé, bourré, brisé et entrechat; 10e pas : jeu de baguette; 11e pas : écart, entrechat, changement de pied, entrechat; 12e pas : trois échappés, deux changements de pied, entrechat, promenade. »

ARNAOUTE. Campan nous apprend que l'arnaoute était une danse militaire, très goûtée des Grecs modernes. On sait que les Grecs de l'antiquité possédaient une grande quantité de danses militaires, mais on ignorait qu'il en fût quelque peu de même chez les Grecs modernes. De là le doute dans lequel je me trouve au sujet de l'avis de cet auteur. Toujours est-il qu'il nous en a laissé quelques mots de théorie. L'arnaoute était conduite par un cavalier et une dame; le cavalier tenait à la main un fouet et un bâton; il s'agite et cherche à animer les autres danseurs, en courant rapidement de l'un à l'autre. Puis, frappant du pied, il fait claquer son fouet, tandis que cavaliers et dames, s'enlaçant par les mains, le suivent à pas alertes et cadencés.

ARQUÉ. Cet adjectif définit un danseur dont les hanches sont évasées, les cuisses et les genoux ouverts de telle sorte que le jour, qui doit se rencontrer naturellement entre quelques-unes des extrémités inférieures lorsqu'elles sont jointes, perce dans la totalité et paraît beaucoup plus considérable qu'il ne devrait l'être. On a souvent constaté que les personnes arquées ont généralement le pied long et plat, ce qui peut physiquement s'expliquer par le poids du corps reposant plus lourdement sur les pieds, par suite de l'écartement des genoux, que s'il reposait sur deux jambes ou deux lignes droites et tendues.

ARTICHAUT. Nom donné à une des figures d'ensemble du cotillon, dans laquelle tous les danseurs, en formant une chaîne, s'enroulent autour du premier couple qui se place au milieu du salon. L'artichaut se déroule ensuite en sens inverse et chaque couple reprend sa place. Le second couple. puis tous les autres successivement, se place au milieu du salon et les autres l'entourent, comme on l'a fait autour du premier cavalier. Chaque couple, en un mot, forme l'un après l'autre le centre de l'artichaut. Si le nombre des couples le permet, c'est-à-dire s'il n'est pas trop considérable, tous les couples exécutent la figure ; dans le cas contraire, le cavalier conducteur la termine au moment où il le juge à propos.

ARTS ACADÉMIQUES. On comprend sous cette dénomination l'escrime, la danse, la natation et l'équitation. Tous ces arts, en effet, ont entre eux la plus grande corrélation au point de vue des exercices physiques et hygiéniques. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert contient, sous ce vocable, un volume intéressant et indispensable à l'étude de ces arts. Il est regrettable que la jeunesse contemporaine ne déploie plus dans sa culture l'ardeur de ses ancêtres.

ASCLEPSIS. Fêtes dansées chez les anciens Grecs en l'honneur d'Esculape.

ASCOLIASME. Nom d'une ancienne danse grecque consistant à sauter avec un seul pied sur des outres remplies d'huile ou de vin; ceux qui excellaient dans cette danse portaient le nom d'ascoliates.

ASPASIE. Nul doute que l'on ne s'étonne de trouver ce nom dans un dictionnaire de danse; il y a pourtant place, puisqu'il s'agit d'une célèbre danseuse, j'ajouterai même d'une illustre maîtresse de danse, dont les leçons fort recherchées ont été surtout fortement goûtées par Socrate, même dans ses dernières années. Sa biographie ne saurait trouver place ici, et, du reste, elle est assez connue, ne serait-ce que par ce qu'en ont dit Esquiros et tant d'autres. Aspasie doit nous rappeler le rôle et la danse des almées, et jetons un voile sur les leçons qu'elle donna au grand sage de la Grèce, qui, malgré ses soixante ans, eut recours à ses conseils.

ASSEMBLÉ. Pas de danse terminant le plus souvent un enchaînement de plusieurs autres pas; on le trouve toujours à la fin des phrases chorégraphiques, parce qu'il sert à réunir, à rassembler les deux pieds à côté l'un de l'autre. L'assemblé s'exécute sur une mesure en deux temps ou en trois temps, du pied droit ou du pied gauche, selon le pied qui doit terminer le temps de danse. Pour l'exécution de ce pas, le danseur, pliant également les deux genoux en dehors, écarte un pied à droite ou à gauche, suivant celui devant faire l'assemblé, puis rapproche, en sautant sur l'autre pied, le pied écarté devant ou derrière le pied sur lequel il a sauté. L'assemblé prend le nom d'assemblé devant si le pied revient se rassembler devant, et celui d'assemblé derrière s'il revient se rassembler derrière.

ASSEMBLÉ SOUTENU. Dans l'assemblé soutenu, le pied, en venant se croiser devant ou derrière l'autre, reste croisé devant ou derrière, mais élevé horizontalement devant ou derrière la jambe supportant le corps.

ASSEMBLÉE. Pris au féminin, ce mot qualifiait anciennement une réunion de danseurs se rassemblant dans un lieu public, jardin, salle, enclos. Il pouvait remplacer le mot *bal*, comme le prouve Jean-Jacques Rousseau. Puisque le nom de ce philosophe tombe sous ma plume, il n'est pas sans intérêt de connaître son appréciation sur les assemblées de danse et ce qu'il en dit dans ses *Pensées philosophiques :*

« Je n'ai, dit-il, jamais bien compris pourquoi l'on s'effarouche si fort de la danse et des assemblées qu'elle occasionne ; comme s'il y avait plus de mal à danser qu'à chanter, que chacun de ces amusements ne fût pas une inspiration de la nature, et que ce fût un crime de s'égayer en commun par une récréation innocente et honnête. Pour moi, je pense, au contraire, que toutes les fois qu'il y a concours de divertissement des deux sexes, tout divertissement public devient innocent par cela même qu'il est public, au lieu que l'occupation la plus louable est suspecte dans le tête-à-tête. » (*Pensées* de Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève, 1 vol. in-12, Amsterdam, 1772).

ASTRONOMIQUE (DANSE). Les Égyptiens sont les créateurs de la danse dite astronomique, danse beaucoup plus savante que nous ne pourrions le supposer en nous plaçant sous le point de vue actuel de cet art. Par des gestes, des mouvements habilement combinés, ils représentaient le cours des astres et l'harmonie de leurs différentes révolutions; ce n'est pas sans raison qu'ils traitèrent cette danse de danse sublime et qu'ils l'adaptèrent à leur genre théâtral. Dauberval et Gardel, nos premiers grands maîtres de ballet, eussent

choyé l'idée de s'inspirer des grands effets de cette danse. Le sublime, l'allégorique, le céleste. pour ainsi dire, tout pouvait concourir à l'édification d'un grand ballet.

Platon et Lucien ne parlent qu'en termes élogieux de cette danse astronomique, et nous devons regretter que les hiéroglyphes ne nous aient pas laissé de notes plus détaillées sur les gestes ou les pas créés par les Égyptiens. Champollion-Figeac a-t-il dédaigné ou négligé cette question? La représentation par les gestes de tous les mouvements des corps célestes dans leurs évolutions présentait aux artistes et aux compositeurs l'horizon le plus vaste et le plus varié.

ATTITUDE. Pris dans un sens général, ce mot exprime l'idée de telle ou telle position donnée au corps; en danse, sa signification est plus restreinte et prend, chorégraphiquement, l'idée que doivent exprimer les bras et les jambes, toutefois d'une façon plus large et plus étendue que l'arabesque. Le savant Blasis a écrit, avec son talent et son autorité reconnus de tous les maîtres de danse, les principaux caractères et les règles fondamentales des attitudes. Il faut, avant tout, placer correctement le corps dans toutes ses parties, sans négliger le plus petit détail.

« Le creux du cou, dit notre maître, doit correspondre perpendiculairement avec les pieds; si l'on ment une jambe en avant, il se trouve en arrière de la perpendicularité du pied; si l'on meut une jambe en arrière, il se trouve en avant, changeant ainsi de place suivant chaque variation de position. Le danseur doit acquérir, en outre d'un port gracieux, un aplomb exact en formant le contrepoids avec chaque partie. C'est ainsi qu'il deviendra capable de faire porter son corps sur une seule jambe ou d'obtenir un style d'attitude élégante sur les deux jambes. »

Théoriquement, dans l'attitude, le rôle des bras est

plus important que celui des jambes, car ils ne doivent cesser d'être éloquents (le mot peut paraître difficile à comprendre, il n'en est pas moins vrai : Cicéron, dans son éloquence, savait le pratiquer). Le rapprochement ou l'éloignement des bras de la tête, l'encadrement qu'ils peuvent lui donner, la ligne courbe ou droite dessinée par un ou deux bras, la flexion du poignet, l'extension des doigts, la direction des yeux, plus ou moins ouverts, plus ou moins fermés, tous ces détails, même infiniment petits, constituent le langage de la pantomime. A un beau tableau, donnez un beau cadre, tel était l'avis de l'excellent professeur et maître de ballet Édouard Carrey. Il serait aussi difficile de définir toutes les attitudes, car elles sont aussi variées que peuvent l'être les idées et les sentiments à traduire par les gestes. On peut toutefois les étudier d'une manière générale, en se renfermant dans le cercle théorique qui comprend les attitudes suivantes : droites, obliques, pliées et renversées.

ATTITUDE DROITE TENDUE. Faire supporter le corps sur une jambe seule, pendant que l'autre est maintenue élevée horizontalement à la hauteur de la hanche; décrire un arc de cercle avec le bras placé du même côté que la jambe supportant le corps; étendre l'autre bras à la hauteur de l'épaule et parallèlement à la jambe élevée.

ATTITUDE PLIÉE. L'attitude prend ce nom quand la jambe qui supporte le corps est pliée au lieu de rester tendue. C'est une des attitudes les plus gracieuses et les plus expressives tout à la fois.

ATTITUDE SAUTÉE. Dans l'attitude sautée, le danseur s'élève et saute sur la jambe appelée à supporter le corps; les bras ne prennent la position demandée qu'après le saut terminé.

ATTITUDES OBLIQUES. Les attitudes sont obliques quand le corps, au lieu d'être placé face en tête, est placé face oblique à droite ou à gauche; il est, en un mot, tourné de côté. Cette attitude peut être tendue, pliée ou sautée.

ATTITUDE RENVERSÉE. L'attitude est appelée ren versée quand le corps du danseur se penche en avant ou en arrière sur la jambe supportant le corps. Dans cette attitude, le danseur doit avoir grand soin de maintenir fermement son centre de gravité sur les reins, comme. du reste, dans toutes les autres. Cette solidité qui en résulte, et qui donne une immobilité parfaite dans la partie inférieure du corps, est, dans toutes les attitudes, la consécration de la perfectibilité.

AURORE (L'). Nom d'une contredanse composée par Ch. Blasis et exécutée vers le commencement du siècle, sur une mesure en 2/4 ou 6/8, par huit couples. La théorie suivante est celle de l'auteur : « 1° Un cavalier et sa dame font un chassé sur les côtés; un demi-balancé avec le cavalier et la dame de vis-à-vis; 2° tour des deux mains et à vos places. Cette figures est faite par les six autres couples; 3° la dame seule, solo, pendant 8 mesures; 4° la même dame, traversé avec le cavalier de vis-à-vis, traversé de nouveau et balancé en offrant la main droite et la main gauche, puis le tour des deux mains; 5° le grand rond pour finir. »

AUTRICHIENNE (L'). Danse nouvellement (1892) introduite dans les salons orléanais et composée par le professeur C. Mounier, d'Orléans. Je ne lui crois aucun point d'attache avec une autrichienne dansée rarement vers le commencement du XIXe siècle, danse, du reste, dont on ne trouve aucun document chorégraphique. La nouvelle autrichienne de M. Mounier a été publiée en 1892 chez l'éditeur M. Borneman, 2, rue de l'Abbaye, et l'auteur en a donné la théorie suivante: « NOTA. Il

faut pour cette danse que la composition soit bien rythmée ; la mesure est à quatre temps, mouvement de scottish bien marqué. — *Théorie.* 1re et 2e mesures : huit pas glissés du pied gauche ; 3e et 4e mesures : huit pas glissés du pied droit ; 5e mesure : pas de polka du pied gauche (en sautant le 4e temps) ; 6e mesure : pas de polka du pied droit (en sautant le 4e temps) ; 7e et 8e mesures : huit pas de sauteuse en commençant du pied gauche ; 9e mesure : pas de polka du pied gauche (en sautant le 4e temps) ; 10e mesure : pas de polka du pied droit (en sautant le 4e temps) ; 11e et 12e mesures : huit pas de sauteuse en commençant du pied gauche. Les pas sont les mêmes pour la dame en les commençant du pied droit. — Nota. On peut remplacer les pas de sauteuse par quatre pas de valse à deux ou à trois temps. »

B

BACCHANTES. Les anciens appelaient ainsi les femmes qui suivirent Bacchus à la conquête des Indes, proférant partout de bruyantes exclamations et les accompagnant de danses ; elles cherchaient ainsi à représenter les victoires du dieu. Pendant les fêtes appelées Bacchanales, elles revêtaient un costume composé de peaux de tigre et couraient échevelées en tenant des thyrses, des torches et des flambeaux ; elles mêlaient des hurlements effroyables à leurs bonds et à leurs sauts désordonnés. Blasis a composé vers 1820 une contredanse à laquelle il a donné le nom de *les Bacchantes*, bien que le caractère de sa composition ne soit nullement en rapport avec le leur. Cette contredanse était exécutée par huit personnes ou quatre couples comme il suit : « 1° Chassé huit, balancé, retour en places ; 2° cavaliers et dames placent les mains en croix, puis forment un

grand rond; 3° en avant pour les quatre couples; 4° chaîne anglaise; 5° balancé; 6° tour de mains; 7° quatre dames solo, chacune à son tour et pendant quatre mesures; 8° même figure pour les cavaliers; 9° chassé huit en avant et en arrière; 10° chassé-croisé tous les huit. »

BACCHIKÈ. Suivant Lucien, bacchikè est le nom d'une danse satyrique grecque en usage dans le Pont. l'Ionie et consacrée à Bacchus.

BACHILIQUE. La bachilique est une ancienne danse grecque faisant partie des danses consacrées à Bacchus comme l'indique son nom. Elle était dansée avec la plus grande liberté au son bruyant des sistres, des cymbales et des tambourins. Des poésies faites en l'honneur du dieu accompagnaient les danses.

BADOISE. D'après son nom, cette danse paraît être d'origine allemande, bien qu'elle ait une grande analogie avec une autre danse russe appelée *la menace* et réservée aux enfants. La badoise, en raison des mouvements des mains coïncidant avec ceux des pieds, ne peut être dansée que dans les matinées enfantines. Un nombre, quel qu'il soit, de danseurs et danseuses peuvent prendre part à la danse et se placent en rond, chaque cavalier ayant sa dame à sa droite; la musique est rythmée en 2/4. Les cavaliers faisant face à leurs dames frappent deux fois leurs jambes de la main droite, puis de la main gauche; ils frappent ensuite deux fois dans leurs mains. Les dames leur répondent par deux signes d'appel faits avec l'index de la main droite; les cavaliers recommencent ces signes, et font un tour sur place devant leurs dames. Quelques mesures de polka terminent la badoise. Notons, en passant, que cette danse avait été importée en France par M[me] Gueneau de Mussy, femme du comte Gueneau, le célèbre médecin

de la famille d'Orléans. Vers 1880, je la vis danser chez elle pour la première fois.

BAIL. Le bail est une danse espagnole offrant une grande similitude avec la farandole ; elle est d'un style vif, léger et impétueux. Elle est surtout répandue dans les pays s'étendant des Pyrénées à la Méditerranée, jusqu'à Antibes. Le bail résume à lui seul presque toutes les danses catalanes. M. Henri, dont les Mémoires historiques sur l'Espagne font autorité, en donne la chorégraphie suivante : « Les cavaliers s'avancent avec leurs dames ; chacun forme quelques pas singuliers au nombre desquels est le *camada rodona*, espèce de saut pendant lequel il doit passer son pied droit par-dessus la tête de sa danseuse. Après avoir reculé quelques instants, celle-ci revient et court après le cavalier qui recule à son tour. Ils changent alternativement l'un de dame, et l'autre de cavalier, et la même figure se répète deux ou trois fois. Enfin, plusieurs couples se joignent et se réunissent en cercle, les dames appuyant, à droite et à gauche, leurs mains sur les épaules des cavaliers, qui, la poitrine en avant, le jarret tendu pour faire arc-boutant contre la terre et les bras élevés, les soutiennent de leurs mains placées sous les aisselles. Les dames restent quelques secondes dans cette position où, ordinairement, elles s'embrassent. La vue de toutes ces femmes enlevées de terre tout à coup et simultanément, dominant ainsi sur tout le reste des spectateurs, a quelque chose qui frappe singulièrement quand on le voit pour la première fois. C'est un des plus jolis tableaux que l'on puisse imaginer. Souvent le saut par bandes est précédé ou remplacé par un saut deux à deux. On aime à voir une jolie personne dans cette espèce de triomphe. Il est curieux de suivre les mouvements de la danseuse quand, s'avançant rapidement vers le cavalier, elle place sa main gauche dans la droite qu'elle lui offre ; un triple élan est donné à ces deux mains réunies et la danseuse,

raidissant son bras gauche et s'appuyant fortement de la main droite sur l'épaule du cavalier, s'élance, pendant que celui-ci la soulève et l'assied sur sa main. Il fait deux ou trois pirouettes avant de la mettre à terre. On prétend qu'il faut moins d'adresse que de force pour l'exécution de ce saut.

« Quelquefois la danseuse, au lieu de s'asseoir sur la main du cavalier, rapproche au contraire la sienne de son ventre, en l'unissant à celle du cavalier qui l'élève dans cette position. Alors elle se trouve en l'air, ployée en deux, la tête et les bras pendants. Si le premier saut a quelque chose d'agréable, celui-ci est loin de lui ressembler; il fait fuir les grâces et effarouche la pudeur. Les danses catalanes s'exécutent le plus souvent au bruit des castagnettes, qui, se mêlant en cadence au son de la cornemuse et du hautbois, en rendent le rythme encore plus animé.

« La danse catalane parut si poétique au poète Vanières, jésuite de Béziers, qu'il l'a fait entrer dans son livre *Prædium rusticum*. Il en fait un des plaisirs du temps de la moisson.

« La beauté de ces danses consiste pour les dames à savoir reculer légèrement sans sauts ou secousses; elles fuient, pour ainsi dire, en coulant sur la pointe des pieds, et la tête un peu penchée de côté, avec les mains tenant le tablier. »

BAISE-MAIN. Non seulement dans les familles aristocratiques, mais encore dans bon nombre d'autres, on a conservé le salut avec le baise-main pour les cavaliers. En inclinant la tête vis-à-vis de la dame, si celle-ci lui offre la main en l'élevant un peu, le cavalier doit approcher ses lèvres de la main de la dame. Cet ancien usage ou hommage des vassaux du moyen âge était fort goûté à la cour de Louis XIII par tous les princes et gentilshommes. Le salut avec le baise-main doit être fait plus lentement et plus respectueusement que le salut ordinaire.

BAL. Mot tiré du grec βάλλειν, en vieux français *baller* et en latin *ballare* au moyen âge; il signifie danser, sauter, de même que *saltare.* On entend par bal la réunion de plusieurs personnes rassemblées pour danser. L'origine des bals remonte à l'époque la plus reculée de la Grèce et de l'Italie; on sait que Socrate, imbu des leçons de la savante Aspasie, dansa dans un bal de cérémonie à Athènes et que Platon fut blâmé publiquement pour avoir refusé de figurer dans un bal donné par un roi de Syracuse.

Les bals sont de trois sortes : 1° le bal officiel; 2° le bal privé ou particulier; 3° le bal public, comprenant sous cette dénomination toute réunion à laquelle donne droit un prix fixé par avance. Tous ces bals peuvent être parés, travestis, costumés ou masqués, sans perdre pour cela leur caractère de bal officiel, privé, public.

BALS OFFICIELS. On entend par là un bal donné par le chef de l'État ou ses représentants; par tout personnage officiel en un mot, tel que ministre, préfet, maire, général commandant un département, etc. La chevalerie et le moyen âge nous montrent un grand nombre de bals donnés par des rois, des princes, des seigneurs. En 1378, on voit Charles V réunir toute sa cour dans un bal somptueux; de 1389 à 1392, Charles VI continue, et, en 1500, Louis XI étonne la ville de Milan par un bal solennel auquel se rend toute l'aristocratie milanaise; il en fait lui-même l'ouverture avec les cardinaux de Saint-Séverin et de Narbonne. En 1562, pendant le concile de Trente, le cardinal Hercule de Mantoue ouvrit un grand bal officiel suivi d'un festin; bal et festin furent présidés par lui et l'on y vit danser le roi Philippe entouré de cardinaux. Les fêtes de Louis XIV sont encore présentes à la mémoire de tous et resteront gravées dans les annales artistiques de l'art et du goût tout à la fois; il en est de même de celles de Louis XV.

Quant aux bals officiels de la période révolutionnaire, ils se ressentirent évidemment des événements troublés, et il nous faut arriver à ceux du premier Empire. Bien que guerroyant sans cesse, Napoléon Ier sut trouver quelques instants pour convier à des fêtes splendides tout le personnel officiel, civil et militaire, dont il était entouré. Louis XVIII, le comte d'Artois, le duc de Berry n'ont pas laissé de souvenirs bien attachants ; il en est de même pour Louis-Philippe. Il nous faut arriver au second Empire pour retrouver l'époque de Louis XIV et revoir le luxe fastueux, la magnificence des bals officiels. L'élan fut tel que l'on vit chaque ministre, chaque préfet, chaque sous-préfet même, réunir dans leurs salons, durant toute la saison d'hiver, la société entière. On assista même, pendant un certain temps, à un spectacle nouveau. L'aristocratie s'était tenue à l'écart dans les premières années de l'Empire, elle prit une revanche éclatante en donnant des bals assez somptueux pour rivaliser avec ceux de la cour. De longtemps on n'oubliera les fêtes données au Sénat par M. Troplong, son président ; au ministère des Affaires étrangères, par M. Drouyn de Lhuys ; à la présidence de la Chambre, par M. Schneider; à l'Hôtel de Ville, par M. Haussmann. Le monde officiel étranger rivalisait et luttait à l'envi ; Mme de Metternich a laissé des souvenirs ineffaçables pour ses fêtes où l'aristocratie française et étrangère brillait au milieu des étincelants uniformes français. Aucune plume ne saurait retracer l'éclat des bals à cette époque, où, pour n'en citer qu'un seul, en 1867, six souverains étrangers, accompagnés de leur cour, se donnaient rendez-vous à l'Hôtel de Ville. La richesse des uniformes, le feu des diamants jetés à profusion sur les plus jolies Parisiennes et les plus gracieuses Russes, Autrichiennes, Italiennes; les magnifiques serres de la Ville de Paris, mises au pillage pour la décoration, firent de l'Hôtel de Ville un palais enchanté, digne des contes des *Mille et une Nuits*.

Les tristes années qui suivirent couvrirent de deuil la nation tout entière et arrêtèrent bals et fêtes. Sous la présidence de M. Grévy, l'Élysée resta presque silencieux; sous le Mac-Mahonat, quelques tentatives plus fructueuses pour le commerce ont lieu, mais ce ne sont encore que de faibles échos. Dans nos dernières années, M. et surtout Mme Carnot ont fait tous leurs plus louables efforts et ont donné une vie nouvelle à la gaieté et au luxe de Paris.

Dans tout bal officiel, c'est au souverain que revient l'honneur d'ouvrir la fête, et le chambellan ou maître des cérémonies exécute, pour ses invitations, les ordres reçus. Dans tout autre bal officiel, le personnage donnant le bal agit de même. Avant l'invasion de la valse, le bal s'ouvrait toujours par le quadrille d'honneur.

BAL PRIVÉ OU PARTICULIER. Le bal est ainsi dénommé quand il est offert par un maître ou une maîtresse de maison à des invités, lesquels, huit jours avant ce bal, reçoivent une invitation personnelle mentionnant si la fête est costumée, masquée ou travestie. Dans les trois ou quatre jours précédant le bal, les invités doivent rendre visite ou déposer leurs cartes; de même, huit jours après le bal. La saison des bals a maintenant deux époques très caractérisées, tandis qu'anciennement l'hiver seul leur était réservé. La finance, le barreau, la magistrature, le commerce commencent à agiter les gais grelots de la danse dès la fin du mois de novembre; l'aristocratie, au contraire, et à l'instar des Anglais à Windsor, ne livre ses invitations qu'après les fêtes de Pâques. Il y a évidemment du bon dans cette nouvelle façon d'agir, car elle permet d'utiliser les jardins et de donner par là plus de confortable aux invités; quant aux fêtes, elles n'en sont que plus agréables et plus belles, car les fraîches et parfumées danseuses mêlent l'éclat de leur beauté aux douces saveurs des fleurs printanières.

Les bals privés n'ont jamais été si nombreux que de nos jours; s'ils ont été pendant longtemps réservés aux familles opulentes, ils sont maintenant en usage dans toutes les familles, quelle que soit leur situation. Dans ces dernières années, danseurs et danseuses ont vivement cherché à faire revivre les anciennes danses; après avoir vu les cavaliers endosser l'habit rouge avec gilet blanc et culotte courte pour danser le menuet, la gavotte, nous avons vu les dames reprendre la poudre, les paniers et les costumes de Henri III pour danser la pavane. Si les habits de couleur et les culottes d'étoffes semblables continuent à se montrer aussi répandus que durant les hivers 1890, 1891 et 1892, nul doute que la danse ne revive d'une vie nouvelle. Dans tous les cas, on ne regrettera jamais le triste et mortuaire costume du danseur en habit noir.

BALS PUBLICS. On entend par bal public toute réunion où l'on peut entrer en payant au contrôle la redevance exigée. Les premiers remontent à 1715, et furent autorisés par une ordonnance de Louis XV trois fois par semaine à l'Opéra. Ce genre de bal, nouveau pour l'époque, obtint un tel succès que de tous côtés s'élevèrent des bals payants, aussi bien sous des hangars que dans des jardins; les Porcherons, le Colisée, le Ranelagh, la Redoute chinoise furent les premiers de ces bals. Les premiers bals publics ne furent point costumés ou masqués, à l'exception de ceux donnés à l'Opéra. Pour ces bals, on établissait sur le parterre et l'orchestre un plancher mobile dont l'invention est due à un moine; il avait composé une machine au moyen de laquelle on assemblait rapidement des panneaux de plancher les uns à côté des autres, et quelques instants suffisaient pour établir le plancher. L'idée en est restée et, plus tard améliorée, a permis à l'administration théâtrale de donner son spectacle avant le bal. La Révolution de 1789 interrompit les bals de l'Opéra, dont on

peut retrouver l'histoire dans maints et maints ouvrages écrits sur le théâtre de l'Opéra. Leur période la plus florissante fut celle des dernières années de Louis-Philippe et de l'Empire. Depuis quelques années, ils tendent à disparaître; le fol esprit, la spirituelle gaieté, l'entrain que lui donnaient les charmantes pierrettes et les joyeux débardeurs (voir Gavarni) ont dû céder la place aux pauvres hétaïres appelées *fin de siècle*.

Les anciens bals publics différaient essentiellement des nôtres sous tous les rapports; ils étaient alors un motif à réjouissances, à danses, à plaisirs en un mot; de nos jours, on ne saurait en dire autant, et mieux vaut passer ici sous silence le Moulin-Rouge et le Jardin de Paris.

Les anciens bals publics les plus fréquentés étaient le Tivoli, le Jardin de Byron, les Folies de Chartres, Paphos, Idalie, le Pavillon de Hanovre; ceux de la Restauration, sous Louis XVIII, passent pour avoir été les plus brillants au point de vue de leur composition; les premières familles de la société parisienne s'y coudoyaient avec la plus grande bourgeoisie. La famille royale ne dédaigna pas de s'y rendre; nous en avons pour preuve le bal offert par la garde nationale de Paris, où fut jouée, pour la première fois et en présence de tous les princes, la romance *Je suis le petit tambour de la garde nationale*, romance qui devint dès lors un air populaire. Strauss l'a rappelé dans l'un de ses excellents quadrilles intitulé *le Royal Tambour*. Ces bals étaient organisés par souscription et aussi par abonnements.

Le bal de Sceaux-Penthièvre, dont on peut encore aujourd'hui admirer les allées ombragées par des arbres séculaires, était le rendez-vous habituel du duc de Penthièvre et de tous ses familiers. On vit plus d'une fois les carosses d'apparat envahir la grande route de Sceaux jusqu'au village de Bourg-la-Reine, sur une étendue de plus d'un kilomètre. Après lui venaient les jardins de Marbeuf et ceux de Tivoli, célèbres par leurs montagnes

russes et leurs jeux de chevaux de bois. Ces deux derniers établissements comprenaient les terrains sur lesquels s'élèvent actuellement les somptueux hôtels du boulevard Malesherbes, parc Monceau, avenue de Villers et descendaient jusqu'aux églises de la Trinité et Saint-Augustin. Les bals de Monceau étaient aussi fort en vogue; le pavillon placé à la sortie du parc actuel sur le bouvevard de Courcelles paraît être un des vestiges de l'ancien bal. Le plus grand ordre, la politesse la plus recherchée présidaient à ces bals; les danses, consistant en contredanses, étaient réglées et conduites par un maître de danse faisant fonction de maître de cérémonie. Placé sur l'orchestre, près du chef, au moyen d'un porte-voix en cuivre, il indiquait aux danseurs le commencement, la fin et les diverses phrases des figures. Souvent même on le voyait descendre de l'orchestre pour faire les invitations ou placer les danseurs. Il n'est pas inutile d'ajouter qu'à cette époque les valses n'étaient pas en usage; la sauteuse seule terminait parfois les contredanses.

L'un de nos premiers pistons, Cornet, occupa du temps de mon père les fonctions de maître de danse dans un de ces anciens bals. On le retrouva plus tard chef d'orchestre d'un bal public des Ternes, disparu depuis l'ouverture de ce quartier à tous les grands boulevards qui le sillonnent.

Nos bals publics actuels ont perdu leur côté familial et patriarcal des anciens; des familles entières s'y donnaient rendez-vous, venant toutes chercher honnêtement la joie, la gaieté, le plaisir. On ne saurait se prononcer également sur les nôtres, qui, depuis 1830, c'est-à-dire depuis la culture d'un genre de danse appelé *cancan*, ont dégénéré en cohues, en orgies, en véritables saturnales. Vers 1860, quelques tentatives se manifestèrent afin de rendre aux familles le plaisir disparu de ces agréables réunions; ce fut l'époque du magnifique Jardin d'Hiver situé à gauche des Champs-Élysées, sur les lieux

où s'ouvre la rue d'Albe. Des fêtes grandioses y réunirent tout Paris, et il me souvient même d'un bal féerique dans lequel l'empereur Napoléon III, conduisant la princesse Mathilde et suivi d'un nombreux et brillant cortège, reçut les municipalités de VIIIe, IXe et X^e arrondissements. L'orchestre de Strauss était accompagné par la musique du 2e régiment de dragons, qui, dissimulée sous les palmiers et les orangers, faisait entendre en sourdine les belles valses du maître de la musique de danse, l'inoubliable Strauss.

Le bal du Château des Fleurs, situé un peu plus haut et du même côté, était loin d'être fréquenté par le même public; d'un côté les familles, les bals d'arrondissement, de l'autre le bal public presque dans l'acception que nous lui donnons aujourd'hui. En 1881, le Tribunal de commerce de Paris essaya en vain de ressusciter ces anciennes réunions; mais, hélas! on ne pouvait plus contempler la fraîche rivière serpentant sous la voûte du Jardin d'Hiver, au milieu de toutes les plantes, de tous les arbustes et des arbres les plus rares. Ceux qui ont assisté à ces fêtes ne les oublieront jamais et les regretteront toujours.

L'avènement de Louis-Philippe au trône, en 1830, peut être regardé comme le germe de ce genre de danse dont je parlais plus haut, cancan ou chahut. On trouvera à ces deux mots l'histoire de cette nouvelle et grotesque saltation. Si nous exceptons l'année 1844, c'est-à-dire l'année polkante, polkée, comme on l'a appelée, la danse n'est plus, dans les bals publics, qu'un prétexte à rencontres, à bonnes fortunes, comme on dit vulgairement. Maintes et maintes fois, quelques entrepreneurs de bals publics essayèrent d'arrêter le flot montant, tous se virent débordés : Mabille, en créant avenue de Montaigne le Jardin qui longtemps porta son nom, fut forcé de céder à la peine. Lahire lui-même, dans sa Chaumière de si joyeuse mémoire, agita plus d'une fois son terrible gourdin, le reprit après qu'on

le lui eut arraché, mais ne put garder son arme protectrice. Une jeunesse en délire, distraite de ses études par les temps révolutionnaires de 1848, encourageait Bullier, le gros père Bullier, comme on l'appelait, et le décidait à créer son bal à l'issue du jardin du Luxembourg, en face la statue du maréchal Ney. Quel affreux contraste! Aussi, soit pour dissimuler son bal, soit pour mieux ombrager les orgies des danseuses et danseurs, il construisit son établissement en contre-bas de la rue. Les bosquets nombreux et touffus attirèrent longtemps un public avide de plaisir, et l'on voit encore de belles soirées, dans ce séjour de la joie. Je ne crois pas toutefois que ce public soit resté le même que celui de l'ancien *Prado*, situé devant le Palais de Justice; du *Casino Cadet* de la rue de la Chaussée-d'Antin; de *Valentino*, rue Saint-Honoré; du *Château-Rouge*, du *Pré-aux-Clercs* de la rue du Bac, etc., etc. En abandonnant son vieux quartier latin, en quittant ses vieux dieux lares, l'étudiant a perdu ses vieilles traditions, bals et fêtes publiques lui sont devenus indifférents. Quant aux bals publics de Markowski, ils ont disparu depuis longtemps sans avoir laissé de traces mémorables.

BALS COSTUMÉS, MASQUÉS, TRAVESTIS, PUBLICS OU PRIVÉS. On entend par ces mots tous les bals cités ci-dessus, dans lesquels cavaliers et dames sont costumés, travestis ou masqués. L'origine de ces bals remonte aux saturnales des Romains, saturnales représentées sous mille déguisements différents. La coutume de porter le masque nous vient également des anciens, qui ne paraissaient jamais au théâtre sans en être couverts. Ces saturnales bigarrées jouissaient à Rome d'une telle vogue que l'empereur Tibère eut grand'peine à les faire remplacer par des mascarades nocturnes. Durant la nuit, on voyait à Rome filles et garçons se couvrir de costumes et de masques grotesques et courir les uns chez les autres pour s'intriguer et se

réjouir ensemble. Le masque avait anciennement son but, aussi bien dans la vie privée qu'au théâtre; il permettait de conserver son incognito dans les fêtes privées, comme il servait au théâtre à représenter tel ou tel personnage. Il a conservé chez nous ce caractère dans nos bals, puisqu'il est le seul moyen facile d'intriguer.

Au moyen âge, les bals masqués et costumés jouirent d'une grande faveur à la cour et la conservèrent jusqu'en 1789. Chacun y jouissait, suivant l'expression vulgaire, de ses coudées franches. Bonnet, dans son *Histoire de la danse*, raconte que, dans un bal masqué donné par Louis XIV à Versailles, un masque déguisé en paralytique, enveloppé d'une couverture presque en lambeaux, eut la hardiesse d'aller prendre la main de la duchesse de Bourgogne, qui l'accepta sans crainte ni dédain; ce masque était un simple officier de la cour et sa conduite ne fut nullement blâmée. Ce fait ne saurait nous surprendre, car on sait que dans tous les anciens bals masqués ou costumés la plus grande liberté était laissée aux invités. L'espace manque dans ce dictionnaire pour s'étendre plus longuement sur tous ces bals, dont les gazettes et les romans ont tant parlé.

Depuis 1870, les bals costumés tendent à disparaître. Nice et Rome seules cherchent à en rappeler le souvenir. Avant cette année, le Châtelet, la Porte-Saint-Martin rivalisaient avec l'Opéra, non seulement comme nombre de danseurs, mais encore comme choix. L'esprit dans l'intrigue, dans le costume traduisait les vieux restes de l'ancienne et franche gaieté de nos pères. Ce ne fut qu'un feu de paille et tous ces bals disparurent, même celui qui fut de tout temps le plus fréquenté, le plus brillant, le plus recherché, le bal des artistes dramatiques. Je dis disparurent, bien que quelques-uns existent encore; mais leur état précaire, leurs insuccès attestent trop une fin prochaine pour en parler autrement. Il semblerait que le spleen anglais a couvert d'un lugubre linceul toutes ces anciennes réunions où le goût

français des costumes le disputait à l'esprit gaulois de nos ancêtres. Les journaux *le Figaro, le Gil Blas, l'Événement*, journaux mondains, peuvent nous remplacer utilement par leurs comptes rendus dans les doléances de notre jeune génération. Ennui et tristesse ont pris la place de notre nationale *hilaritas amœna.*

Les bals d'enfants costumés ont seuls résisté plus longtemps, mais tendent aussi à disparaître; quelques villes d'eaux rappellent encore les vieux souvenirs des matinées du Grand Hôtel et de l'Hôtel Continental où avaient lieu les dimanche, lundi gras et à la mi-carême des fêtes réunissant jusqu'à cinq et six cents enfants.

Ne perdons, toutefois, pas tout espoir, le bon vieux temps reviendra, sinon pour nous, du moins pour nos enfants. Je reviens, pour terminer l'aperçu historique des bals masqués ou costumés, sur ceux de l'Opéra, car ils sont la note caractéristique du genre. Pourquoi ont-ils perdu le spectacle magique de ceux de la rue Le Peletier? Pourquoi, puisque l'électricité a fait tant de progrès, ne la retrouve-t-on pas dans les jambes des titis, pierrots, etc.? A défaut de l'endiablé Musard. n'avons-nous pas Arban et Farbach? Oui, mais, Musard, où sont tes trompes, tes cloches? Où sont ces débardeurs enfiévrés par tes quadrilles de *Fanfan la Tulipe* et de *la Tulipe orageuse?* Sors de ta tombe, électricien de la danse, et sonne à grand orchestre le glas funèbre de notre tristesse morose! Auguste Vitu, Paul Farnèse, Véron, Roqueplan, Daumier, Gavarni, revenez-nous et rendez la vie à ces bals que le monde entier nous enviait.

Tristes bals maintenant que l'on peut esquisser d'un seul trait : sur trois mille neuf cent soixante-huit personnes qui y prirent part le 20 janvier 1882; sur quatre mille que l'on comptait à peine à celui du 21 février de la même année, trois ou quatre quadrilles furent à peine formés; et encore ne furent-ils composés que de danseurs et de danseuses salariés par l'administration, ayant

pour mission d'entraîner la foule. Avant peu le dernier bal de l'Opéra terminera lugubrement la *saison carnavalesque.*

BALANCÉ. Terme de danse usité pour exprimer l'action d'un danseur faisant un ou plusieurs pas sur la même place. Tous les pas ou mouvements de pieds peuvent être employés dans les balancés, pourvu que le danseur ne se déplace pas. Balancé à droite ou à gauche, selon que le corps est penché dans ces directions. Les pas usités dans les balancés varient à l'infini; il en est toutefois qui sont plus fréquemment employés, tels que les glissades, les assemblés. Dans les anciennes contre-danses, les balancés revenaient presque à chaque figure et étaient faits tantôt en face de sa dame, tantôt en face d'une autre. Le pas le plus usité s'appelait demi-coupé et était exécuté double en avant et en arrière; étant placé à la première position (voir ce mot), on avance à la quatrième position le pied placé devant; on pose le talon à terre et l'on élève les jambes restées en arrière; on laisse ensuite retomber cette jambe et, après avoir plié les genoux, on recommence le même mouvement avec l'autre pied. Les balancés se faisaient aussi avec des pas sautés, tels que les jetés, les fouettés, les pas de bourré; mais dans les danses vives et animées seulement.

BALANCEMENT. Ce mouvement s'adresse à la partie supérieure du corps depuis le buste ou torse jusqu'à la tête. Il a lieu quand, en s'effaçant à droite ou à gauche, les épaules se portent dans ces directions; ou encore quand les hanches, par une légère flexion, se penchent à droite ou à gauche. Les jambes doivent être maintenues immobiles.

BALARITA. Nom d'une ancienne danse grecque encore en faveur dans les îles de l'Archipel et sur les

côtes de l'Asie Mineure. Elle rappelle les mouvements ioniens qu'Horace reprochait aux vierges de son temps. Bien que le poète fût loin d'être difficile sur les questions galantes, il accuse cette danse de lascivité.

BALATIONS. M. de Bubis donne ce nom à des danses accompagnées de chants auxquelles se livraient les Gaulois quand ils allaient chercher le chêne pour le porter dans leurs villes, suivis des prêtres et du peuple. Ce mot fort peu connu semble dérivé de *a balatu ovium*, d'où seraient venus *ballare*, *baller* en vieux français, et *bal* en moderne.

BALLADE. Par rapport à la danse, ce mot indique une chanson dont l'air s'applique facilement à une danse et à ses pas. C'est, suivant l'ancien dicton, une chanson à baller. De nos jours le véritable sens du mot n'est qu'une pièce de vers composée en stances égales et suivie d'un envoi de vers de peu de valeur. Toutes les stances ont le même refrain dont l'envoi est le but.

BALLET. Le ballet est un spectacle mêlé de danse et de musique; c'est une action théâtrale dans laquelle la danse et la pantomime remplacent le chant et les paroles d'un opéra dramatique, tragique et comique parfois. Leur introduction en France est due à Catherine de Médicis, et c'est sous son règne que l'on trouve les premiers grands ballets de genre réglés avec un art déjà savant et une entente déjà approfondie de la scène. Les ballets grecs dans lesquels s'illustraient Pylade et Bathylle offrent peu de ressemblance avec les modernes, car ils étaient privés du cadre si important et si décoratif appelé coryphées, marcheuses, corps de ballet en un mot.

Au moyen âge, on donna le nom de ballet à une bizarre sorte d'opéra où la danse ne jouait qu'un rôle secondaire; autant de sujets, autant d'actes différents.

L'auteur reliait ensemble des motifs différents, bien qu'ils fussent étrangers à l'action principale. Il en arrivait alors qu'un prologue était nécessaire afin d'expliquer aux spectateurs l'idée, le sens, la donnée du ballet. Ces premiers grands ballets furent le plus souvent tirés de la fable, de la mythologie et de l'histoire; cinq actes résumaient l'action et chaque acte comprenait trois, six ou neuf entrées de personnages.

L'intelligence d'un ballet demande impérieusement une grande clarté dans l'exposition et principalement dans l'introduction de l'œuvre; à cette seule condition le spectateur trouvera l'intérêt et le plaisir recherchés; le nœud et le dénouement de l'action seront facilement compris. Quant à la musique, elle doit être marquée par une cadence d'autant plus accentuée et rythmée que le danseur supplée par ses gestes et sa mimique aux paroles et aux chants.

A partir de 1582, on trouve déjà des ballets régulièrement établis et même composés avec quelque science chorégraphique. Bonnet, dans son *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, attribue au duc de Nemours sous Louis XIII la composition des ballets dans lesquels le roi et sa cour dansèrent au Louvre. On est d'autant plus porté à croire à l'authenticité de cette assertion que ce roi fut atteint de la goutte, et que, ne pouvant exécuter lui-même toutes ses danses favorites, il se plaisait à en composer en collaboration avec le duc. La passion de la danse le dominait à tel point qu'il se fit porter sur un fauteuil pour figurer dans le ballet des Goutteux en 1630; il y tenait à la main une longue canne et remplissait quand même son rôle parmi les danseurs.

Le ballet, étant surtout le plaisir des yeux, demande une décoration exceptionnelle; aussi voyons-nous l'Opéra, l'Éden-Théâtre, le Châtelet demander pour leur mise en scène tous les trésors de l'électricité et de la peinture. Le ballet moderne a franchi les dernières limites de la science décorative. Malheureusement la

danse y a perdu beaucoup et le nombre des étoiles de cet art se résume en bien peu de noms : Mauri, Sangalli, Subra et quelques autres compléteraient presque notre cadre artistique. Nous sommes bien éloignés de la rue Le Peletier.

Le cadre de ce dictionnaire ne me permet pas de traiter les ballets aussi longuement que ce vaste sujet le demanderait. Je renvoie les lecteurs aux livres de Bonnet et du Révérend Père Ménétrier, les deux meilleurs auteurs qui aient laissé des documents intéressants sur les anciens ballets.

L'ouvrage de Noverre attire également l'attention, mais plus au point de vue pratique qu'au point de vue historique. C'est de lui dont Despréaux a dit dans ses *Passe-temps :* « C'est par là que Noverre a charmé tout Paris. » Le livre de Castil-Blaze, *la Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à nos jours*, offre aussi d'utiles notes, mais elles semblent trop empruntées à Bonnet.

Le chercheur curieux trouvera dans le livre de ce dernier auteur la liste complète de tous les ballets représentés en France de 1450 à 1723.

BALLISTEA. Les Latins donnaient à ce mot la signification que nous attribuons au mot ballet de βάλλειν.

BALLON. Terme usité dans la danse théâtrale, équivalant à souplesse, légèreté, ressort réunis ; on dit d'un danseur qu'il a du ballon, quand il peut s'élever aisément à une grande hauteur dans les temps forts de danse, et qu'il sait retomber à terre en rebondissant pour s'élever une seconde fois à une plus grande hauteur. Despréaux recommande cette agile souplesse :

En sautant imitez le ressort du ballon.

BALLONNÉ OU BALLONÉ. Nom d'un temps de danse exécuté comme il suit : une jambe étant élevée devant

ou derrière, à la quatrième position (voir ce mot), la laisser retomber devant ou derrière l'autre en plaçant le pied retombant sur la pointe presque sans toucher terre; relever de suite ce pied à la quatrième position en l'air devant ou derrière. J'ai employé ces deux mots, devant ou derrière, pour définir que le ballonné peut s'appeler ballonné devant ou ballonné derrière selon le mode d'exécution. Ce pas n'est employé qu'en danse de théâtre et peut devenir ballonné double si la jambe frappe deux fois avant de retomber à terre.

BALYMACHIA. Nom d'une ancienne danse grecque et romaine classée parmi les comiques; Cassiodore décerne de pompeux éloges à ceux qui s'y adonnaient. Vers l'an 520 de notre ère, on voit des pantomimes danser la balymachia, et on la trouve plus tard interdite par le concile de Tolède en 589.

BANDECA. Danse nationale de l'Amérique du Sud, très en faveur dans la province de Vénézuela; les danseurs la pratiquent au son d'une guitare en battant des mains et en faisant un grand bruit avec leurs langues.

BANKISMOS. Nom d'une ancienne danse grecque inventée par un danseur de profession nommé Bankis et citée par Aristophane dans sa comédie des *Nuées*.

BARNUM-DANCE. Voir ce mot à la page 270 et à l'article *Pas de quatre*. On serait en droit de rechercher pourquoi ce nom *barnum-dance*, danse de grange ou danse en grange, a été donné au pas de quatre dont le caractère différencie si heureusement la danse en grange et la danse au salon. Mystère!

BASQUE (PAS OU TEMPS DE). Nom d'un temps de

danse aussi usité dans la danse de ville que dans celle de théâtre; non seulement les contredanses anciennes, mais encore les modernes le prouvent; celles de 1830 étaient souvent dansées avec ce pas mélangé aux chassés et aux pas de bourré. Ce pas, très gracieux, a servi à composer la redowa chez nous et une sorte de boston dans l'Amérique du Sud. D'aucuns lui ont donné le nom de pas russe, parce que les dames l'intercalent fréquemment dans la mazurka, cas dans lequel il est dansé sur une mesure en trois temps. En danse de ville il était généralement adapté à une mesure en deux temps; il se compose d'un rond de jambe en avant et un dégagé et n'est pratiqué que pour avancer ou se diriger de côté. Placé à la troisième position pour la danse de ville, et à la cinquième pour celle de théâtre, on décrit un rond avec le pied droit devant soi pendant que le pied gauche s'avance à la quatrième devant; on rapproche ensuite le pied droit derrière le pied gauche à la troisième position. Sur le premier mouvement les genoux ont fléchi et sur le second ils sont tendus. Si le pas est fait sur une mesure en trois temps, le rond du pied droit occupe les deux premiers temps de la mesure et le troisième est rempli par le rapprochement du pied contre l'autre. Dans les contredanses, ce pas était employé simultanément avec les chassés.

BASQUE RELEVÉ (PAS OU TEMPS DE). Le pas de basque prend ce nom quand la jambe qui a décrit le rond commençant le mouvement se rapproche en se relevant devant ou derrière la jambe avancée.

BASSE DANSE (BASSE DANCE). On donnait anciennement ce nom à toute danse exécutée terre à terre et sans sauter, tandis qu'on appelait danse par en haut celle faite en sautant. Thoinot-Arbeau nous apprend qu'il y avait dès le XVI[e] siècle deux sortes de basses danses, les unes communes et régulières et les autres

irrégulières; elles étaient appropriées aux chansons ainsi dénommées. « Les musiciens d'alors, dit-il, composoient leurs chansons en seize mesures qu'ils répétoient et ainsi estoient trente-deux mesures pour le commencement; et pour la médiation mettaient seize mesures. Ainsi en tout estoient quatre-vingts mesures dont la basse dance commune et régulière estoit composée, et si d'avanture l'air de la chanson passoit les octantes mesures, la basse dance iouée par i-celle estoit appelée irrégulière. »

La basse danse était exécutée sur une mesure en trois temps composée d'une minime blanche et de quatre noires, et pour la théorie je rends la parole à Thoinot, le seul auteur qui nous ait transmis les anciennes danses :

« En premier lieu, quant vous serés entré au lieu où est la côpagnie préparée pour la dance, vous choisirés quelqu'honneste damoiselle telle que bon vous semblera, et ostant le chapeau ou bonnet de vostre main gaulche, lui tendrés la main droicte pour la mener dancer ; lors la conduirés au bout de la salle, à la vueu d'un chacun, et advertirés les ioueurs d'instruments à sonner une basse dance. Car aultrement ils pourroient sonner par inadvertence quelqu'autre sorte de dance, et metterez que leur commandant une basse dance, ils entendront, assis, que demanderez une commune et régulière. Toutefois, si l'air d'une chanson sur laquelle est formée une basse dance vous agréait plus que celle d'une aultre, pourrés leur nômer le commencement de la chanson... Le premier mouvement est la révérence, la deuxième sorte est le branle et la troisième est le double, la cinquième est la reprise. »

Les basses danses se composaient aussi de trois parties : la première, basse danse proprement dite; la seconde, le retour à la basse danse et la troisième, le tordion (voir ce mot). Toutes portent des noms en rapport avec les chansons, telles que la *Confortez-moi*, la *Patience*, la *Toute Frelore*.

BASTONERO. En Espagne, on donnait ce nom à un maître de cérémonie chargé de diriger les bals particuliers, d'en régler les figures de danse et d'assortir les couples.

BATHYLLE. On ne saurait mieux retracer l'histoire de ce célèbre danseur qu'en disant de lui qu'il fut le Vestris, le Gardel, le Saint-Léon de son époque; il fut pour les Romains le créateur de la mimique et de la danse théâtrale; il fut admirable et admiré. Le mot peut choquer un peu ceux qui sont étrangers à l'histoire de la danse, mais il n'en est pas moins vrai : si Vestris s'est appelé chez nous le « dieu de la danse », Bathylle, et sans en excepter son rival Pylade, fut le *deus saltationis* chez les Romains. Comme tous les grands artistes, sa carrière fut des plus agitées, des plus mouvementées; jalousie, envie, luttes de toutes sortes ne portèrent néanmoins aucune atteinte à son talent. Grâce à ses heureuse dispositions naturelles, Bathylle fut affranchi par Mécène et après de longues études devint le créateur de l'art scénique en chorégraphie. Son genre tenait plutôt du comique que du tragique et quelquefois même allait jusqu'à une liberté voluptueuse dont Juvénal dans sa satire VI nous a conservé le souvenir. Pylade, son émule et son concurrent, préparait le genre essentiellement tragique. La biographie de Bathylle demanderait une trop large place ici. Je puis la résumer en quelques mots : au point de vue de l'art il rappelle Vestris, au point de vue de son genre il rappelle Capoul; ses succès près des dames romaines ont été souvent trahis dans les auteurs anciens.

BATTEMENT. Temps de danse constituant un des meilleurs exercices préparatoires : les heureux résultats auxquels il amène les élèves en font une des études les plus indispensables aux danseurs. Il donne la force, la souplesse, l'agilité aux jambes et de plus le dehors nécessaire. Les battements, en général, comprennent

les grands battements, les battements tendus, les petits battements sur le cou-de-pied, les battements développés. Les grands battements se font dans les quatre directions que peuvent prendre les jambes, devant, derrière, à droite, à gauche. On élève, sur le premier temps d'une mesure en 2/4, une jambe à la hauteur de la hanche, de manière à former angle droit avec celle qui supporte le corps; sur le second temps la jambe retombe devant ou derrière l'autre à la troisième ou cinquième position.

Dans la danse de théâtre, les battements sont travaillés en élevant la jambe à la hauteur de l'épaule, de manière à former une ligne horizontale de la pointe du pied à l'épaule. La jambe s'élève en avant pour les battements devant et en arrière pour les battements derrière.

BATTEMENT TENDU. Le battement tendu exerce toute son action sur le cou-de-pied qu'il est appelé à développer, en amincissant le bas de la jambe et en fortifiant le mollet. Placé à la troisième position, glisser à droite ou à gauche selon le pied agissant, glisser le pied sur la pointe fortement tendue et le rapprocher devant ou derrière l'autre à la troisième position; l'action de glisser le pied à la seconde position a lieu sur le premier temps de la mesure et le rapprochement sur le second. On peut travailler très fructueusement ces battements tendus en isolant de terre le talon du pied reposant sur le sol; de cette façon. en effet, les deux pointes des pieds prennent part à l'exercice. Petit battement sur le cou-de-pied : dans ce battement, exécuté comme le battement tendu pour le premier temps, le pied revient, sur le second temps, se croiser devant ou derrière l'autre en ne laissant que la pointe toucher le sol. Ce battement représente en danse les notes d'harmonie en musique et le danseur doit arriver à la plus grande rapidité dans son exécution; il doit aussi être travaillé en maintenant sur la pointe du pied non agissant. Battement développé. Dans ce battement, la jambe élevée

s'abaisse rapidement se relève, s'abaisse de nouveau; ces deux mouvements de haut et de bas ne doivent comporter qu'un temps d'une mesure en 2/4.

BATTEURS DE MESURE. Les Grecs avaient dans leurs théâtres des batteurs de mesure pour accompagner les chants et les danses; ces batteurs jouaient même un rôle assez important. Leurs pieds étaient armés de sandales en bois ou en fer semblables à de petits marchepieds ou escabeaux avec lesquels ils frappaient vigoureusement le sol à chaque temps de la mesure; parfois ils frappaient ces sandales avec un bâton ou bâtonnet de bois dur. Burette, dans un de ses Mémoires sur la danse à l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, dit que ces batteurs de mesure employaient aussi des écailles et des ossements qu'ils choquaient avec les mains les uns contre les autres comme des castagnettes.

BAYADÈRES. Selon Dezobry, le mot *bayadère* vient du portugais *bailadeira*. On appelait ainsi les danseuses de l'Inde qui cultivaient à la fois et le chant et la pantomime. Les *Lettres de Baron à Sophie* sur la danse nous donnent sur ces femmes les renseignements les plus précis et les plus exacts que nous puissions trouver. Postérieurement à cet auteur on a beaucoup écrit sur elles, mais le roman a souvent défiguré l'histoire et j'estime qu'il est préférable de faire appel à la sincérité de l'écrivain dont l'ouvrage est l'œuvre d'un peintre fidèle de l'histoire.

« C'est, dit Baron, au sein des pagodes de l'Asie, avec l'or prodigué aux brames par l'aveugle dévotion des peuples que se sont élevés ces cloîtres de vierges sacrées ou plutôt, comme dit Raynal, ces séminaires de volupté; leur origine se perd dans les vieux âges. Vouées au culte des dieux et aux plaisirs de leurs ministres, exercées dès leur enfance à la musique, à la danse, à la

poésie et à tous les arts, révérées des peuples aux yeux desquels la licence est une vertu dès que la religion l'autorise, les bayadères ne quittaient jamais leurs délicieuses demeures que pour embellir les fêtes religieuses et ajouter au luxe des fêtes royales. Un musicien les accompagne; il est d'ordinaire vieux et difforme et frappe, en battant la mesure, sur un tam-tam. Mais le son vivement répété de cet instrument anime les danseuses à un point extraordinaire. Qu'on se peigne ces femmes charmantes, leurs longs cheveux chargés de fleurs et de diamants, leurs yeux noirs où brillent tous les feux du soleil de l'Inde; leurs bras ornés de perles; leur gorge renfermée dans deux étuis d'un bois léger que revêt une feuille d'or parsemée de diamants, parure délicate qu'elles prennent et quittent avec une agilité singulière, qui défend les trésors de leurs seins sans les flétrir, qui les couvre sans en cacher les palpitations animées et les voluptueuses ondulations. Leurs danses n'ont presque qu'un seul objet : le plan, le dessin, les attitudes, la cadence, tout respire l'amour; l'amour avec ses désirs, ses langueurs, ses joies enivrantes. Voilà le thème de tous leurs ballets. Semblables aux fameuses courtisanes de l'Orient, les bayadères représentent demi-nues toutes les gradations de la volupté, et la molle résistance, et les refus agaçants, et les faveurs ménagées, et les larmes, et les soupirs, et les convulsions, et le délire, et le feu, jusqu'à ce qu'enfin, les yeux humides et nageant dans une molle langueur, les lèvres sèches, toutes les veines tendues, elles semblent succomber sous le poids du plaisir, ivres et palpitantes. Telles sont les bayadères. »

Les danses des bayadères sont désignées sous le nom de tchéga, ou danse mozambique, et ont quelque rapport avec le fandango espagnol. Le nom indien des bayadères est chez ce peuple celui de divédaschies. On peut trouver de plus amples détails sur ces danseuses dans les Voyages de Hanfer et dans la *Promenade*

autour du monde d'Arago. Le costume de ces danseuses, bien que dépeint plus haut par Baron, demande encore quelques détails par suite de son originalité, peut-être même de son but. Leurs cheveux noirs comme l'ébène empruntaient l'éclat d'une glace à l'huile aromatique dont elles les enduisaient; cette magnifique et luxuriante chevelure descendait en longues tresses sur les hanches et était ornée de petites plaques rondes en or pur, distancées également et artistement. L'extrémité en était arrêtée par une houppe filée d'or et de soie éclatante, et un disque d'or couronnait leur tête. Les bords et les bouts de leurs oreilles étaient percés de trous d'où s'échappaient des anneaux enrichis de pierreries; elles avaient la coutume de se farder en jaune avec du safran et de se noircir les paupières afin d'ajouter à l'éclat de leurs yeux. Depuis la ceinture elles étaient couvertes d'un pantalon étroit descendant jusqu'à la cheville du pied, et portaient une sorte de voile transparent et léger, qui passait par-dessus leurs épaules en dissimulant vaguement leurs seins. Bras, jambes, pieds, mains étaient chargés de petits anneaux d'or et d'argent.

Tout ce que l'on voudrait désirer encore sur l'histoire de ces bayadères, si choyées en Orient, peut se trouver dans le livre de Louis Jacolliot, édité chez Dentu en 1873, sous le titre de *Voyage au pays des bayadères*. On lira avec plaisir, à la page 243, le récit d'une de leurs danses.

BAYONNAISE. Danse espagnole malgré son nom français; c'est une sorte de branle dans lequel un nombre égal de cavaliers et de dames s'enchaînent par la main, se séparent, se réunissent à nouveaux. Elle s'appelle aussi la pamperlé, d'un mot patois. La bayonnaise est dansée au son du fifre et du tambourin; elle commence par un mouvement lent qui peu à peu devient accéléré. Cavaliers et dames se tiennent par les mains et par des rubans et forment un cercle sous la direction

d'un danseur conduisant avec une petite baguette. De temps à autre un danseur fait un saut en se plaçant devant sa dame, puis cède sa place à un autre ; un cercle l'entoure et ainsi de suite. Le roi de la bayonnaise, ou le cavalier conducteur, élève ses bras avec ceux de sa dame ; ils tiennent des rubans assez longs pour que tous les couples rangés par quatre de front passent dessous. Cette danse est très répandue dans les fêtes champêtres et très peu dans les salons.

BELLICRÉPA. Nom d'une ancienne danse romaine instituée par Romulus. Festus (*Pomp. de verb. signif.*, lib. 122) en parle en ces termes : « Bellicrepum saltationem dicebant quando cum armis saltabant ; quod a Romulo institutum est, ne simile pateretur quod fecerat ipse, cum a ludis Sabinorum virgines rapuit. »

La bellicrépa était dansée avec les armes de l'époque ; elle a été tirée des Panathénées, fêtes dans lesquelles les danseurs armés de toutes pièces représentaient les processions exécutées au son de la flûte sous forme de combat de Minerve contre les Titans. Suivant Savary, dans ses *Lettres sur la Grèce*, les Spachiotes et les Grecs des montagnes ont conservé ces belliqueux plaisirs ; ils s'y livrent revêtus du costume des anciens Crétois, le carquois sur l'épaule et l'arc tendu dans la main.

BÉRÉKINTAKÉ. Danse armée pratiquée chez les Crétois en l'honneur de la mère des dieux ; elle était dansée en armes.

BERLINE (LA). Danse importée en 1894 dans les casinos balnéaires et de là dans les salons parisiens. Pourquoi lui avoir donné cette étymologie tudesque, puisque, loin d'avoir le caractère sombre de la danse germanique, elle est au contraire empreinte de la gaieté française, disons même de l'entrain parisien ? La berline est dansée sur une mesure en 2/4, mouvement de

polka tournée comme les valses. Le cavalier conduit sa dame tantôt par la main, tantôt par la taille. 1re et 2e mesures : Le cavalier conduisant sa dame par la main droite et restant espacé d'elle fait un pas de polka du pied gauche et étend gracieusement la jambe droite en effilant la pointe du pied autant que possible. Il se retourne pour donner sa main gauche à la dame et recommencer un second pas de polka avec le pied droit, pas suivi de l'extension du pied gauche devant. La dame exécute ces pas avec le pied inverse à celui du cavalier. 3e et 4e mesures : Le couple fait le pas de la coquette (voir ce mot), une fois sur la gauche et une fois sur ladroite. — Nota : Cette danse est d'autant plus gracieuse que les couples suivent plus régulièrement la ligne prise au début de la danse, c'est-à-dire la droite du salon en tournant. On lui donne quelquefois le nom de polka militaire

BIBASIS. Danse laconique employée comme concours pour décerner les prix aux enfants des deux sexes. Elle consistait à sauter un certain nombre de fois en se frappant le dos avec les talons.

BOCANE. Nom donné, vers la moitié du xviie siècle, à une danse inventée par Bocan, maître à danser de la reine Anne d'Autriche. Tout porte à croire qu'elle faisait partie des basses danses, c'est-à-dire qu'elle consistait en pas lents et sur une mesure en trois temps. Compan affirme presque qu'elle était dansée en 1646. Tout l'historique et presque la pratique de cette danse peut se résumer dans une réponse que j'adressais à l'intéressante revue, le 30 juillet 1892, publiée sous le titre de *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux* sous la direction de M. Faucou, n° 13, rue Cujas. L'article était fait en réponse à la question posée le 30 avril de la même année, demande posée en ces termes : « *Une danse inconnue.* « Jacques Cordier, connu sous le nom de

Bocan et célèbre maître à danser du XVIe siècle, a inventé la bocane, danse aujourd'hui inconnue, mais que j'ai vu danser dans ma jeunesse. » Voilà tout ce que dit Piganiol sur la bocane, dont je voudrais connaître plus amplement la théorie. Jacques Cordier. son inventeur, était un artiste extraordinaire, cagneux, goutteux, les mains crochues, les pieds tortus, ne sachant ni lire ni écrire, et ne connaissant pas une note de musique; il était, paraît-il, un professeur fort remarquable et plaçait et conduisait les danses en tenant seulement ses écoliers par la main. La bocane doit donc être une danse fort artistique.

« Que mes confrères m'aident donc à la retrouver. G.W. » (Traduisez peut-être Wekerlin du Conservatoire de musique.)

Comme je le disais plus haut, la réponse insérée dans le numéro du 30 juillet 1892 résume la question autant que faire se peut, car les données chorégraphiques font défaut.

Avant tout, la bocane (1645 à 1648 à peine) ne pouvait être une danse artistique, car à l'instar de toutes les danses qui méritèrent ce titre, telles que la vorlaise, conty, zolief d'Espagne, pavane, gavotte, menuet, nos anciens chorégraphes nous en auraient laissé des souvenirs théoriques ou descriptifs, comme ils l'ont fait pour toutes ces anciennes danses. Aucun auteur des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles ne daigne consacrer la plus petite ligne à la bocane ; Feuillet, Pécour, Magny, Rameau restent muets et nous n'avons rien trouvé à la Bibliothèque de l'Opéra, malgré l'obligeance de son dévoué archiviste, M. Nuitter.

Toutefois, en homme du métier, je puis approximativement et par déduction définir quelques pas et temps de la bocane ; il suffit de s'en rapporter à l'auteur, à sa triste conformation, aux costumes lourds et pesants de l'époque, à l'état d'enfance dans lequel étaient encore la danse et la musique. Lourde était la musique, pesante était la danse. La bocane faisait indubitablement partie

des *dances* appelées *basses dances*, divertissement aussi monotone que peu artistique et rappelant à peine l'antique et grave emmélie des Grecs.

Le professeur Cordier (dit Bocan) a dû être, pour moi, le créateur d'un pas qui plus tard servit à danser la pavane. Afin de dissimuler l'état cagneux de ses jambes et les défectuosités corporelles que dame nature lui avait si largement prodiguées, il fit appel à son intelligence fort laborieuse. Il inventa un pas nouveau et contraire à tous ceux alors usités, en faisant marcher à droite la jambe gauche, et réciproquement la gauche à droite ; de même pour les bras. Ainsi croisés l'un devant l'autre, les deux genoux ne pouvaient que masquer leur conformation défectueuse, par suite de leurs mouvements en sens inverse. Porter haut et altièrement la tête, abaisser fortement les épaules, largement ouvrir la poitrine, se croire en un mot l'égal du roi Charles Ier, qui, non content de le combler de bienfaits, l'accueillait à sa table, cela suffisait au succès de l'auteur de la bocane, au succès d'une danse qu'il décorait de son pseudonyme patronné par ducs et duchesses, rois et reines. Pour les chercheurs désireux de trouver des notes sur Cordier, dit Bocan, né en 1580 et célèbre jouer de rebeck (sorte de viole ou violon dont jouaient les ménestrels du temps), je leur recommande la *Biographie* de Fétis au mot *Cordier*, ainsi que Piganiol de la Force, *Description de Paris*, t. II, p. 215-216, édition in-12, Paris, 1765; en plus la *Tablature* de Mandore, 1629, 1 vol. in-4° oblong.

Heureux Bocan d'être né sous le XVIe siècle! De nos jours je doute que les quelques rares monarques restés sur leurs trônes l'aient invité à leur table, lui aient même confié les leçons de danse et de maintien de leurs enfants. On se demande comment le pauvre professeur, si déshérité de la nature, a enseigné l'art de la danse aux reines de France, d'Espagne, d'Angleterre, de Pologne et de Danemark.

BOLÉRO. Danse espagnole, plus noble, plus calme que le fandango ; elle est dansée par deux personnes et et divisée en cinq parties : 1° le *pasco ;* 2° le *traversias*, ou traversé pour changer de places ; 3° la *différencia*, pour changer de places une seconde fois ; 4° la *finale* pour revenir à ses places primitives ; 5° le *bien parado*, pas et attitudes gracieuses exécutés par le couple dansant en face d'un autre couple non dansant. La mesure du boléro est en deux temps, mouvement *moderato* avec pas glissés en commençant et légèrement battus pour finir.

BOSTON. Valse très répandue en Amérique et importée en France depuis 1874 environ par la colonie américaine. Dès 1867 on l'avait vu danser dans quelques salons, mais il n'avait point encore acquis la vogue dont, surtout aujourd'hui, il jouit près des danseurs. Primitivement et le plus généralement le boston est dansé sur une mesure en trois temps ; en Amérique et en Angleterre, la mesure est lente; mais chez nous, non seulement elle est plus vive, mais le plus souvent les danseurs en font abnégation, car ils adoptent quelque pas que ce ce soit, pourvu que ce pas soit plié, et ne prennent aucun souci du rythme. J'ajouterai que bon nombre dansent un pas en trois temps sur une mesure en deux temps; ne discutons pas et revenons à la théorie.

Le boston s'exécute sur une mesure en 3/4, genre de valse *moderato* ; il est composé de trois pas en avant alternés de chaque pied et de trois en tournant sur les pointes ; ces trois premiers temps sont souvent répétés en avant, puis en arrière alternativement ; quelquefois on les exécute en avançant pendant plusieurs mesures ou en reculant ; les deux pieds commencent alors le premier pas l'un après l'autre. Loin d'être réglée régulièrement comme nos valses, cette danse demande une grande variété dans les mouvements de direction ; avancer, reculer, tourner à droite, tourner à gauche, sans suivre

aucun ordre, résument les qualités du soi-disant excellent bostonneur. Les Américains ont presque un genre de musique spéciale pour leur boston, genre qui consiste en valses jouées lentement. Chez nous la mode est de bostonner toutes les danses, polka, polka-mazurka, valse; quelques danseurs même ont dédaigné la musique à tel point qu'ils ont bostonné le quadrille. La mode ne peut être discutée. Libre à eux de danser à contretemps ou à contre-mesure.

BOUFFONS (DANSE DES). La danse des bouffons ou des mattachions est une sorte de pyrrhique. Thoinot-Arbeau en donne la tablature suivante dans son *Orchésographie :* « Les bouffons sont vestus de petits corcelets avec simbriels es espaules et soulz la ceinture; une pente de taffetas sous iceslel, le morion de papier doré, les bras nuds, les sonnettes aux jambes, l'espée au poing droict, le bouclier au poing gaulche; lesquels dansent sous un air à ce progres, et par mesure binaire, avec le bastement de leurs espées aux boucliers. Pour côprendre cette dance, il fault présuposer qu'on y fait plusieurs sortes de gestes. L'un de ces gestes se nomme la *feinte* quand le danceur saulte sur la poincte des pieds iouts, tenant son espée sans en toucher, aulcunement. L'aultre geste est appelé *estocade,* quand le danceur roule son bras et avance la pointe de son espée pour frapper d'icelle son compagnon. L'aultre geste est appelé *taille haulte* quand le danseur frappe son compagnon descendant et fauchant de la main droicte de laquelle il tient son espée à la main senestre. L'aultre est appelée *reveronault* quand, au contraire, frappe son compagnon en descendant et fauchant de sa main senestre à sa main droicte. L'aultre geste est appelé *taille basse* quand le danceur frappe son compagnon en montant de la main droicte à la senestre. L'aultre geste est nommé *revers bas* quand le danceur frappe son compagnon en montant de la main senestre à la main droite. »

Cette danse des bouffons ne rappelle pas seulement l'ancienne pyrrhique, mais bien aussi une véritable leçon d'escrime.

BOUKOLOS OU BOUKOLIASMOS. Danse citée par Lucien dans son *Dialogue sur la danse;* pastorale et villageoise, elle était usitée en Grèce dans les fêtes de village.

BOULANGÈRE (LA). Actuellement ronde d'enfants, la boulangère fut longtemps dansée par les grandes personnes dans les fêtes de famille et dans les bals champêtres. Elle était dansée et chantée tout à la fois sur les paroles de l'ancienne chanson :

La boulangère a des écus
Qui ne lui coûtent guère,
Elle en a, je les ai vus,
J'ai vu la boulangère.

Plus d'un de nos aïeux la dansa sous forme et sous nom de rigaudon ; tout le monde y prenait part, même sans connaître la danse. La théorie moderne publiée en 1857 chez Heugel, au *Ménestrel*, par le professeur Desrat, sous le titre de *le Bal d'enfants*, est la reproduction fidèle de l'ancienne. — *Théorie* de la boulangère : Tous les danseurs forment un rond, chaque cavalier ayant sa dame à sa droite ; le nombre de couples est indéterminé. *Rond :* 8 ou 16 mesures selon le nombre de couples ; tous les danseurs forment un rond en se donnant les mains et tournent à gauche jusqu'à ce qu'ils soient revenus à leurs places primitives. *Tour de main :* 8, 16, 32, etc., mesures. Le premier couple se place au centre du rond, le cavalier fait avec sa dame un tour de main droite et un second tour de main gauche avec la dame du deuxième couple ; il revient tourner avec sa dame par la main droite, puis tourne ensuite par la main gauche avec la dame du troisième couple. Ainsi de suite jusqu'à

ce qu'il ait tourné avec toutes les dames et ait retrouvé sa place. Tous les danseurs forment un rond et la même figure est répétée successivement par tous les couples; chaque couple faisant les tours de main l'un après l'autre et un rond général termine. Si on le désire, on peut recommencer la danse en plaçant la dame au centre du rond.

BOURRÉE. Danse originaire d'Auvergne et très répandue dans toutes les contrées environnant cette province, ainsi que celles du Bourbonnais et de l'Anjou. La bourrée empreinte d'une grande gaieté, n'en déplaise à M. Chéruel, qui lui donne le nom d'auvergnate, diffère essentiellement de cette dernière : l'une est en 2/4 et l'autre en 3/4 ; de plus, la danse de l'une est pétillante, et celle de l'autre empreinte du caractère un peu farouche des montagnards. Les Angevins, les Berrichons dansent la bourrée prestement sur leurs airs nationaux si vivement accentués, les Auvergnats dansent lourdement leur bourrée auvergnate avec leurs sabots et sur leur air lent et traditionnel : « Pour bien dança, vivent les Auvergnats. » L'auvergnate, comme toutes les danses villageoises de la Saintonge et les passe-pieds de la Charente, est écrite en 3/4 sur cette chanson que l'on retrouve encore à Paris dans nos bals dits bals-musettes, parce que les danses ont lieu au son presque guttural de la musette. Les bourrées sont notées en 2/4 et dansées quelquefois dans les salons du centre de la France ; nous en avons comme preuve un recueil publié à Royat il y a quelques années et contenant de charmants petits motifs pleins d'entrain et de gaieté. Quand les Auvergnats dansent leur bourrée nationale, ils l'accompagnent toujours du chant, et frappent le troisième temps de la mesure avec leurs sabots ou leurs gros souliers ferrés.

La bourrée fut lancée dans les bals par les gentilshommes avant de devenir le caprice chorégraphique des

charbonniers et des porteurs d'eau. Généralement on s'accorde à croire qu'elle fut introduite à la cour par la fille de Catherine de Médicis, Marguerite de Valois, et qu'elle eut un grand succès jusqu'à Louis XIII. Elle disparut dans la société pendant un certain temps, puis reparut dans les bals continués sous la Régence. A notre époque, nous ne la voyons à Paris que dans ces bals-musettes que je citais plus haut et où l'on trouve un grand plaisir à voir tous les dimanches ces vigoureux Auvergnats devenir légers et mettre dans leur danse un entrain indescriptible, dont nos jeunes danseurs devraient plus souvent imiter l'exemple. Son pas, très simple, consiste à sauter deux fois, tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre, en frappant le talon à terre au troisième temps, et, pendant que le pied frappe terre, l'autre s'élève et se croise, en l'air, devant la jambe du pied frappant. Il y a souvent un repos sur le premier temps et le second est alors accompagné d'un cri sonore et d'un vigoureux coup de talon à terre ; le second temps se trouve alors prolongé pour équivaloir aux deux derniers. La bourrée est exécutée par un nombre de couples indéterminé.

Par suite de la dernière mode usitée dans nos bals costumés contemporains, mode consistant à réunir les anciennes danses, plusieurs salons ont dansé une bourrée mise en rapport avec notre danse contemporaine et les exigences mondaines qu'elle demandait.

L'éditeur Borneman a publié celle qui, plusieurs fois, fut dansée à Paris, il y a quelques année, et qui eut même quelques succès dans des bals costumés. La théorie est du professeur Desrat et la musique de Signoret.

Quatre couples se placent comme dans notre quadrille français, deux sur un sens, deux sur l'autre. Les figures sont exécutées avec le pas traditionnel de la bourrée décrit ci-contre : la coda est dansée avec le pas de l'ancienne valse à trois temps. Pas de la bourrée : mesure 2/4; pas du pied droit. 1er temps : plier la jambe gauche en étendant en même temps la droite croisée à

gauche ; 2e temps : se soulever légèrement sur la jambe gauche en maintenant la droite dans sa position étendue. Le pas du pied gauche se fait en prenant les mouvements contraires ; plier la jambe droite, étendre la gauche. — Pas de la bourrée sur une mesure en 3/4 : rester deux temps de la mesure au lieu d'un seul sur le plié de la jambe. — *Figures.* 1re reprise : 32 mesures 3/4. Auvergnate. 1° 8 mesures : deux cavaliers s'avancent avec les deux dames de vis-à-vis, reculent, avancent une seconde fois, cavaliers et dames mettant les poings sur les hanches ; 2° 8 mesures : les deux couples placés sur l'autre côté recommencent le même mouvement ; 3° 8 mesures : les deux premiers cavaliers avancent et reculent en se tenant avec les dames de vis-à-vis par la main droite et la main gauche alternativement ; 4° 8 mesures : les deux couples placés sur l'autre façade font les mêmes mouvements. — 2e reprise : 32 mesures : tous les couples ensemble ; les cavaliers tournent avec toutes les dames alternativement en se tenant avec elles par la main droite et en les faisant passer sous le bras droit qu'ils tiennent élevé. Le même mouvement est recommencé par les dames qui font tourner les cavaliers sous leur bras gauche. Cavaliers et dames, mettant les poings sur les hanches, reprennent le pas de la bourrée en avant et en arrière, puis tournent ensemble pour revenir à leurs places primitives. — Coda : mesure 3/4. La première reprise est recommencée et terminée par une valse à trois temps lente.

BOURRÉ (PAS DE) OU TEMPS DE BOURRÉ. Ce pas de danse n'a aucun rapport avec la danse dont nous venons de parler ; il n'est jamais employé dans la danse de ville et semble avoir été usité dans les anciens passe-pieds (voir ce mot). Anciennement, il était fort recherché des cavaliers dans les solos ou les avant-deux des quadrilles, etc. ; on le mélangeait alors avec le pas de basque ; ce dernier pas était employé pour avancer et le

pas de bourré pour reculer. Les dames ne le dédaignaient pas afin de faire valoir leurs jolis petits pieds en trottinant sur les pointes. La théorie comporte les mouvements suivants : placé à la cinquième position, élever le pied droit en abaissant fortement la pointe ; le laisser retomber à la cinquième position, derrière le gauche. pendant que ce pied gauche passe à la seconde position de côté ; rapprocher vivement une seconde fois le pied droit derrière le gauche à la cinquième position sur les pointes. Le pas se fait aussi du pied gauche et de la même façon. Vestris a semé à profusion les pas de bourré dans sa gavotte.

BOURRÉ COURU. (PAS DE) Le pas de bourré prend ce nom quand il est exécuté plusieurs fois de suite avec le même pied ; dans ce cas, il est principalement dansé sur les côtés à droite ou à gauche.

BRANDONS (DANSE DES). La danse des brandons avait lieu le premier dimanche de carême autour de bûchers enflammés en souvenir d'anciennes traditions. Jusqu'au milieu du XVIIe siècle, elle fut chez nous très populaire, et une sorte de caractère religieux la caractérisait, car, en la dansant, on chantait des hymnes sacrées. Les brandons du Limousin ont existé jusque vers la fin du XVIIIe siècle et on en a conservé quelques paroles :

Saint Marciau pregas per nous
Et nous espingares per vous.

On retrouverait encore cette danse dans la Franche-Comté, l'Auvergne, l'Orléanais pendant la Révolution de 1789. Les paysans allaient la nuit, pendant les premiers jours de carême, portant des torches allumées, parcourir les jardins, les potagers ; ils s'arrêtaient devant les plus beaux arbres et les menaçaient de les brûler ou de les couper s'ils ne rapportaient pas de fruits à l'époque de la récolte. Compan affirme que c'est un

reste de superstition pratiquée par les anciens au mois de février, « qui en fut nommé *februarius*, a febrando, parce que, comme le dit un auteur, les païens, pendant douze jours de ce mois, qui était le dernier de leur année solaire, couraient les rues en dansant avec des flambeaux allumés pour se purifier et procurer le repos aux mânes de leurs parents et de leurs amis. » L'auteur ajoute, non sans raison, que cette coutume s'est conservée avant le commencement du printemps, peut-être pour purger les arbres des chenilles dont la semence commence à éclore à l'approche des premières chaleurs.

BRANLE. Le branle fut depuis Henri III la danse la plus populaire en France; branle et ronde doivent être presque synonymes; toutefois chaque contrée donnait à cette danse un caractère spécial en rapport avec ses mœurs et ses coutumes. Primitivement le mot *branle* exprimait seulement l'escorte d'une autre danse; on la trouve toujours avant les gaillardes et les bocanes. Thoinot-Arbeau en donne la théorie avec tous les pas usités dans les divers branles; ils étaient au nombre de dix-neuf portant tous un nom différent : le branle simple; le branle double; le branle gay; le branle de Bourgogne et de Gascogne, dont parle la reine Margot dans sa XXVIIIe nouvelle; le branle du haut Barrois; le branle du Poitou, cité dans les contes de Chalières; le branle d'Écosse; le branle Trihory de Bretagne; le branle de Malte; le branle des lavandières dans lequel les danseurs en frappant dans leurs mains imitaient le bruit des battoirs des blanchisseuses; le branle des pois; le branle des sabots; le branle des chevaux; le branle de la moutarde; le branle de La Haye; le branle de l'official; le branle de la torche ou du flambeau, dont parle Brantôme dans ses *Dames illustres*. Ce dernier présentait une certaine originalité en ce sens que le cavalier offrait un chandelier à la dame qu'il désirait inviter; la dame remettait, après la danse, le flambeau à

une autre dame et ainsi de suite. Toutes ces danses étaient exécutées avec des chansons connues des danseurs, dont le nombre était indifférent.

On appelait encore branle de sortie, la réunion de tous les danseurs et danseuses se tenant par les mains et tournant ensemble comme dans la farandole.

BRANLE MODERNE. L'hiver 1883, qui marquera dans l'histoire de la danse de ville une date mémorable par le nombre des bals qui eurent lieu, a vu revivre un de ces branles. Au mois de février, on le répète chez la comtesse des Allains pour son bal. *Gil Blas,* notre gazettier le plus mondain et le plus autorisé en question de fêtes et de bals, écrivait le 24 février :

« Sachez donc, mesdames et messieurs mes lecteurs, qu'on se prépare en grand mystère à renverser le cotillon et à le remplacer par cette ancienne danse qui est connue sous le nom de branle. C'est à l'occasion de la mi-carême que les conjurés ont résolu d'accomplir cette révolution chorégraphique. Au fait, je suis d'accord avec eux. le cotillon commençait à m'ennuyer. Du reste le branle, dont le mouvement est très gai et très vif, y ressemble un peu, car on y a fondu les différentes danses connues sous ce nom, ce qui fera autant de figures avec attributs et même costumes appropriés. On a réuni tous le branles divers dans un seul branle à mener et on les répète tous les jours afin d'exécuter avec ensemble ce coup d'État qui doit bouleverser le monde... des salons. »

Le magnifique poème de Mistral, *Calendaou*, donne des descriptions très pittoresques de divers branles qui se dansaient au pays du roi René, depuis le *branle des gueusards* qui semble une apologie de l'ivrognerie, jusqu'à celui de l'abeille, qui sent effroyablement la domination mauresque (*Journal d'Indre-et-Loire*, 7 août 1892).

BRISKIMATA. Pollux cite cette ancienne danse grecque sans en donner aucune explication; Athénée et Lucien sont également muets à son égard.

BRYDALICA. Ancienne danse usitée en Laconie et exécutée par des hommes dont les visages étaient recouverts de masques représentant des femmes grotesques. Le caractère en était lubrique, souvent même poussé jusqu'à l'indécence.

BYLLICHAI. Danse ancienne grecque et citée par Pollux sans aucun commentaire.

C

CABARETIÈRE (LA). Nom d'une ancienne danse assez légère et usitée au moyen âge; elle a quelquefois remplacé les premiers menuets dans les bals de la bourgeoisie; on n'en possède que le titre seul sans théorie.

CABRIOLE. Terme d'un pas de danse aussi brillant que difficile et qui n'est employé que dans la danse de théâtre où il produit un grand effet, Le danseur s'élève rapidement en sautant sur une jambe et fait battre l'autre une ou plusieurs fois contre celle qui s'est elevée et étendue dans toute sa longueur. Pendant ce ou ces battements, les deux jambes doivent être étendues. La cabriole est simple, si la jambe bat une fois, et double ou multiple, si elle bat plusieurs fois. La cabriole se fait en arrière ou de côté; dans cette dernière attitude qui est des plus gracieuses, le danseur doit bien maintenir la tête face au public à moins qu'il ne doive faire le pas entièrement oblique; il tourne alors le visage vers le but déterminé par l'action du ballet.

CACHUCHA OU CATCHUCHA. Nom d'une danse nationale espagnole qui ne se trouve dans aucun dictionnaire, bien qu'il appartienne à la langue usuelle du pays. Selon Blasis, il est d'usage d'appliquer ce mot à un oiseau rare et gracieux. La cachucha est dansée par un cavalier ou une dame seule, sur une mesure en 3/4, mouvement modéré. Le danseur augmente peu à peu la rapidité de ses pas et le bruit des castagnettes qu'il tient enfermées dans ses mains. L'air en est regardé comme national et les pas, comme le chant, sont gais. gracieux et passionnés. Le buste joue un grand rôle ainsi que la tète dans les mouvements expressifs qui caractérisent la danse.

CADENCE. La cadence est l'observation exacte et minutieuse des mesures de l'air sur lequel les pas sont exécutés ; elle dénote l'accord des pas du danseur avec les temps de la musique d'accompagnement ; il faut toutefois remarquer que la cadence n'est pas toujours accentuée comme le temps est battu. Aller en mesure et suivre la cadence sont synonymes à la ville et au théâtre, et c'est au musicien à la rendre aussi facile à saisir que possible.

CAGNEUX. On appelle danseur cagneux celui dont les genoux sont tournés en dedans, c'est-à-dire se rapprochent l'un de l'autre. Cette fâcheuse disposition des jambes est très contraire à la danse. car les jambes restent closes et produisent une contraction désagréable à l'œil dans les hanches et les cuisses. La partie inférieure des jambes depuis le derrière de la malléole jusqu'à la cheville forme un triangle dont la terre est la base. Pour paralyser ce défaut, le danseur doit longtemps travailler les ronds de jambe en l'air (voir ce mot), car ils retourneront ses genoux en dehors. L'étude de ces ronds donnera également de la liberté au mouvement de rotation du fémur dans la cavité cotyloïde de l'os de

la jambe. Les rotules des genoux s'effaceront alors de côté, en s'écartant, et arriveront petit à petit à tomber perpendiculairement avec la pointe des pieds.

CALIFE (LE). Nom d'une ancienne contredanse composée par Blasis et dansée par quatre couples exécutant les figures ci-dessous : 1° un cavalier seul en avant et en arrière ; 2° la dame de vis-à-vis répond ; 3° même figure pour les trois autres dames. Elles font pour finir le chassé-croisé en avant vis-à-vis le cavalier et reviennent à leurs places ; 4° le même cavalier avance avec les trois dames ; fait tour de main et retour en places pour tout le monde ; 5° le cavalier fait balancé et tour de main avec sa dame ; 6° le cavalier fait chassé de côté.

CALLICHORÉ. Nom à la fois et d'un puits et d'une danse que formaient autour de ce puits des femmes du peuple chez les Grecs ; des chants accompagnaient la danse.

CANAICA. Nom d'une danse russe dans laquelle le couple dansant se livre à des balancements gracieux : c'est une sorte de valse avec changements de mains, entremêlée de promenades en avant et en arrière les uns des autres.

CANARIES (LES). Tel serait, d'après Compan, le nom d'une ancienne danse venue des îles Canaries ; elle serait tirée d'un ballet ou mascarade dans laquelle les danseurs étaient habillés en rois de Mauritanie ou en sauvages ; danse vive, animée et légère. Thoinot-Arbeau en a donné la tablature ou théorie suivante dans son *Orchésographie :* « Un jeune homme prend une damoiselle et tous deux dancent ensemble sous les cadences de l'air qui lui est propre, la mène sister au bout de la salle ; ce faict, il se recule où il a commencé, regardât touiours la damoiselle. Puis il va la retrouver en faisant certains

passages. Quoi faict, il recule comme ci-dessus. Lors la damoiselle en vient faire autant devant lui, et aprés, se recule à sa place où elle était; et continuent tous deux ces allées et venues et recueillements tant que la diversité des mouvements, des passages leur en administre les moyens; et noterez que les dicts passages sont gaillards et néanmoins étranges, bizarres et ressentent fort le sauvage. »

CANCAN OU CHAHUT. On a donné ce nom à une sorte de danse épileptique ou de *delirium tremens*, qui est à la danse proprement dite ce que l'argot est à la langue française; comme le dirait Delveau, c'est la langue verte de la chorégraphie. Le cancan ne s'assujettit à aucune loi musicale, il est la résultante du caractère du danseur ainsi que de sa souplesse ou de son agilité. Je doute fort qu'il puisse y avoir quelques rapports entre le cancan moderne de nos étudiants et certaine danse appelée cancan en 1505 dont la revue *l'Intermédiaire des chercheurs* parle dans les tomes XI, XIV et XXIV de l'année 1891. Je puis même affirmer qu'il n'y en a aucun. D'origine moderne, le cancan date de 1830, année pendant laquelle les bals publics se transformèrent presque complètement et ne furent plus suivis que par la petite bourgeoisie. Cette transformation ne s'opéra toutefois que peu à peu jusqu'en 1840. Cette danse n'a pas toujours revêtu le caractère que nous lui connaissons aujourd'hui, et, loin d'être grossière et licencieuse, était au contraire, dans ses premières années, empreinte d'une originalité que l'on pourrait appeler spirituelle. Il est vrai qu'en 1844 et quelques années plus tard le cancan n'était pratiqué au Prado, à Mabille, à la Chaumière que par la jeunesse studieuse le matin et frivole le soir. Peu de nos hauts fonctionnaires, magistrats, médecins illustres ont dédaigné les fameux quadrilles de *la Tulipe orageuse* ou de *Polichinelle aux enfers*. Le mot *chahut*, paraissant plus expressif dans le sens actuel de la danse

de nos bals publics, devrait remplacer celui de *cancan*. On ose à peine définir les contorsions grossières des fervents du Moulin-Rouge, on est loin d'y retrouver ces élans joyeux de notre jeunesse; les plus affreuses contorsions, les gestes les plus osés s'y reproduisent et il ne faut pas s'étonner si nos jeunes étudiants ont déserté tous ces tristes assemblages de situations douteuses.

On a cherché à réhabiliter le chahut plusieurs fois. Je doute fortement qu'on puisse y arriver, et il suffit pour s'en convaincre de lire les excentricités de la danse et de voir les dessins de Louis Legrand dans les suppléments du *Gil Blas* du 23 mai 1891. Les études de dislocations, terribles et contraires à la conformation, les écarts de jambe, disons plutôt les écartèlements, ne seront jamais des arguments solides. Malgré la visite faite au Moulin-Rouge par les grands-ducs Wladimir et Alexis de Russie, la mode ne viendra jamais des escarpes et de tous les mauvais drôles de la basse plèbe qui constituent le fonds de tous les bals publics actuels. Dans un article du journal *l'Éclair* (9 février 1892), on trouve la véritable expression du chahut d'aujourd'hui rendue par un des anciens prêtres du premier cancan.

Dans un interview, Clodoche répondit: « Le chahut d'aujourd'hui est sale. » Passons, plutôt revenons à la danse du véritable cancan pour parler de l'étymologie du mot assez peu connue. Je n'ai pas assez étudié à fond ce genre de danse pour savoir si Larousse est dans la vérité quand il dit que cette étymologie ne serait qu'une onomatopée du cri maussade et fatigant du canard. Quelques linguistes, sans s'occuper de la danse, font remonter l'origine du mot *cancan* aux longues discussions qui éclatèrent, pendant le XVIe siècle, dans l'Université au sujet de la prononciation du latin. Ils citent à ce propos un certain Ramus, maître ès arts et professeur au collège royal. L'éloquent et le savant arguait pour kankan ou cancan et l'Université voulait *quamquam;* il faillit pour sa ébellion être envoyé aux galères. Bienque peu vraisem-

blable, le fait n'en est pas moins constaté par un dictionnaire historique et biographique de 1879, Amsterdam, 3 vol. in-8°.

CANDIOTE (LA). Danse des Grecs modernes; sur une musique tendre et langoureuse, une jeune fille conduit différentes figures avec des circuits, des voltes, des ronds, etc.; les danseurs cherchent à imiter les tours et détours d'un labyrinthe, en un mot à représenter l'épisode de Thésée et d'Ariane. Homère a décrit cette danse sur le bouclier légendaire d'Achille : « Après plusieurs autres sujets, dit le poète grec, Vulcain y représente, avec une variété admirable, une danse semblable à celle que l'ingénieux Dédale inventa dans la ville de Gnosse pour la charmante Ariane : Des jeunes filles et des jeunes gens, se tenant par les mains, dansent ensemble. Les jeunes filles sont habillées d'étoffe légère et ont sur la tête des couronnes d'or; les jeunes hommes sont vêtus de belles robes de couleur brillante. Tantôt une troupe danse en rond avec une telle justesse que le mouvement d'une roue n'est pas plus égal et plus rapide; tantôt le cercle dansant s'entr'ouvre, et toute cette jeunesse, se tenant par la main, décrit, par ses mouvements, une infinité de tours et détours. » On comprend facilement que les Grecs aient conservé cette danse pleine d'entrain dans leurs fêtes champêtres.

CARILLON DE DUNKERQUE (LE). Ancienne danse aussi choyée de nos aïeux qu'elle l'est encore aujourd'hui de nos enfants dans leurs bals, en raison du bruit, pour ne pas dire du tapage qu'ils font en la dansant, tantôt frappant le parquet de leurs petits pieds, tantôt battant des mains. Le carillon est un ancien branle, une danse d'ensemble à laquelle peuvent prendre part autant de danseurs que de danseuses, pourvu que cavaliers et dames soient en nombre égal de part et d'autre. Son nom lui vient des battements de mains et de pieds qui rappellent le son

des cloches. Pourquoi l'appelle-t-on carillon de Dunkerque? J'avoue n'avoir pas pu retrouver cette étymologie. La danse est exécutée sur un air spécial dont le rythme traduit fidèlement les mouvements des mains et des pieds. Une ancienne chanson populaire a servi de thème à la danse et peut-être pourrait-on regarder les mouvements de la danse comme une ironie plaisante adressée à certaines personnes participant au carillon. Les paroles de la chanson commençaient par ces mots :

Cocu, cocu, mon père.
Si mon père est cocu,
C'est que ma mère
L'a bien voulu.

La théorie de cette ancienne danse a été rééditée en 1857 dans le *Recueil des rondes enfantines* publié par Heugel du *Ménestrel* sous le titre *le Bal d'enfants*, par le professeur Desrat qui en a conservé l'original.

Théorie du carillon de Dunkerque : Tous les couples se placent en rond. Rond : 8 ou 16 mesures selon le nombre des danseurs; tous se donnant les mains tournent à gauche. Balancé et tour de mains : 8 mesures. Chaque cavalier s'avance vis-à-vis de sa dame et fait avec elle un balancé en glissant les pieds quatre fois à droite et à gauche, puis tourne avec elle en lui donnant les deux mains. Carillon : 4 mesures ; les dames frappent trois fois dans leurs mains; les cavaliers répondent aux dames en frappant trois fois du pied à terre. Tour de mains : 4 mesures ; chaque cavalier tourne avec sa dame par les deux mains. *Changement de dames :* chaque cavalier recommence le balancé, le tour de mains, le carillon et le second tour de mains avec toutes les dames alternativement; un rond général termine cette première partie de la danse. Pour la seconde, les dames changent de cavaliers en se dirigeant sur leur droite et exécutent les mêmes mouvements avec tous les cavalier les uns après les autres. Rond général pour finir.

On a vu quelquefois un galop (voir ce mot) général

suivre le rond final. Dans ce cas, l'orchestre doit s'inspirer de la danse et prendre un air en 2/4 ou 6/8 rapidement joué.

CARYATES. Danse des anciens Grecs empreinte d'une grande noblesse et d'une virginale innocence ; elle était réservée aux vierges de Laconie qui étaient fières de l'avoir apprise de Pollux lui-même. Elle paraît avoir été assez originale pour que de nos jours on accorde une confiance très limitée à son succès ; en se reportant aux mœurs des Spartiates, on sera d'un avis tout différent. En effet, les filles de Lacédémone, sans autre voile que leur pudeur et leur chasteté, exécutaient la caryates avec de jeunes Spartiates autour de l'autel de Diane. Les jeunes gens n'avaient également pour tunique que leur ardent amour de la vertu.

Hélène faisait le principal ornement de la fête et les auteurs nous ont rapporté que ce fut dans une caryates que le fils de Priam s'enflamma d'amour pour elle.

CASCARON. La baronne Staffe cite cette danse comme mexicaine dans sa revue du *Figaro*, 28 mars 1891. Elle serait en honneur dans la colonie hispano-américaine ; la danseuse choisit son cavalier en l'inondant de bouts de papier doré et parfumé, qu'elle laisse échapper, au-dessus de la tête du cavalier, d'un sachet de satin. Nous avons déjà dans le cotillon une figure identique, appelée la boule de neige. La dame, placée au milieu du salon et entourée d'un rond de cavaliers, brise, au-dessus de la tête du danseur avec lequelle elle désire danser, une boule contenant des confetti.

CENTRE DE GRAVITÉ. Le centre de gravité, c'est-à-dire la solidité du corps en danse, est la condition *sine qua non* du danseur de théâtre ou de ville. Comment, en effet, ce dernier pourrait-il diriger, conduire et soutenir sa dame du bras droit enlaçant sa taille, s'il n'était point

avant tout sûr de lui-même et maître absolu des mouvements de son corps? Le centre de gravité réside au bas des reins, à l'issue de la colonne vertébrale. Il ne doit jamais être déplacé, quelle que soit la position du corps et quels que soient les pas ou mouvements, aussi bien sur une jambe seule que sur les deux. Le poids d'un homme qui repose sur une seule jambe est divisé en deux parties égales au poids qui supporte le tout ; dès qu'il se meut, la ligne centrale de gravité passe par l'axe de la jambe qui supporte seule le corps.

Chez les danseurs de théâtre, il est indispensable de tenir bon compte de la pente de la scène qui, descendant en plan incliné vers les spectateurs, inviterait à porter le haut du corps trop en avant; il doit donc porter d'autant plus la tête en haut, la poitrine relevée également, afin que le sommet de la tête soit perpendiculaire à la chute des reins.

CHACONNE. Nom fort répandu en danse sous le moyen âge; il semble difficile d'admettre l'étymologie de ce mot donnée par quelques auteurs anciens, étymologie tirée d'un ruban appelé chaconne et porté au cou par les jeunes élégants de l'époque. Ce ruban, attaché au col de la chemise, tombait en pendant sur le devant de la poitrine. Il faudrait, suivant la logique, déduire de cette étymologie que la danse appelée chaconne était très en vogue chez la jeunesse dorée du temps. Ce mot appartient aussi à la musique, car on connaît des chaconnes écrites sans avoir aucun trait à la danse, à côté d'autres chorégraphiées.

La chaconne faisait partie des danses savantes et tenait le milieu entre les hautes et basses danses; elle équivalait à une sorte de concerto en musique. Ses mouvements lents et uniformes sur une mesure en trois temps, vigoureusement accentuée, rappelait le Passepied, bien que ce dernier fût plus vite. On prétendait que la musique devait en être scandée d'autant plus ra-

pidement que la danse avait été inventée par un aveugle (Cécos) qui, ne pouvant voir battre la mesure, en était réduit à la sensibilité seule de son oreille pour se maintenir en cadence ou en mesure. Le pas de la chaconne se décomposait ainsi : le pied gauche devant et le corps reposant dessus, la jambe droite vient s'assembler dessous après avoir été élevée à la seconde position en l'air ; ensuite plier et se relever en sautant sur le pied gauche ; la jambe droite, maintenue en l'air, se porte de côté à la seconde position, et le pied gauche se porte après, soit derrière, soit devant, ce qui constitue l'étendue du pas. On se sert ordinairement de ce pas ou temps de chaconne pour se diriger à droite ou à gauche.

CHACONNE (TEMPS DE). On donne le nom de temps de chaconne à l'ensemble des mouvements décrits ci-dessus ; le terme en est consacré dans les exercices de danse de théâtre et son emploi est d'autant plus fréquent qu'il s'adapte aussi facilement à une mesure 2/4 qu'à une 3/4. Composée d'un mouvement sauté et de deux pas marchés sur les pointes, on presse ou on ralentit suivant les deux ou trois temps de la mesure.

CHAINE. On entend par chaîne l'action de se donner les mains droite et gauche entre cavaliers et dames ou même entre dames seules ou cavaliers seuls. Quand un nombre de couples indéterminé s'enchaînent les uns en sens inverse des autres, le mouvement s'appelle grande chaîne. La chaîne des dames est faite par deux dames seules se touchant la main droite avant d'aller tourner par la main gauche avec un cavalier. La chaîne est double quand elle est formée par quatre personnes dont deux sont placées en sens différents des deux autres ; cette dernière chaîne s'appelle également moulinet (voir ce mot). Les chaînes sont employées dans beaucoup de figures de danse, quadrille, cotillon,

mazurka russe, etc. ; la plus usitée est celle dite chaîne anglaise.

CHAINE ANGLAISE. Pourquoi a-t-on donné ce nom à la première figure de notre quadrille français? Nul ne le sait et ne le saura probablement jamais. On entend par chaîne anglaise l'action de deux couples qui, placés vis-à-vis les uns des autres, changent de places et reviennent. Les cavaliers conduisent les dames par la main droite, quittent ces mains, pour que les deux dames passent entre eux deux et les font tourner devant eux au changement de places en leur donnant la main gauche; les deux couples se font face et reprennent leurs places avec le même changement de main au milieu et au retour.

CHAINE BRISÉE. On donne ce nom à une chaîne que les danseurs interrompent ou brisent pour changer les figures de danse dans lesquelles la chaîne se convertit brusquement en ronds, en lignes, en parallèles comme dans les figures du cotillon. Les danseurs ne prennent alors aucun souci de la musique ou de la mesure et changent les mouvements de la danse à leur discrétion.

S'il fallait en croire Térence, les premières chaînes de dames auraient été exécutées en se tenant par une corde au lieu de s'enchaîner par les mains. Les quelques mots laissés par lui ne permettent pas une solution forcée, mais la laissent subsister. Du reste les chaînes étaient très usitées dans l'antiquité, et on en connaît une qui, consacrée à Cérès, était dansée avec des guirlandes de feuillages enrubannés d'étoffes de couleurs brillantes. Ces guirlandes remplaçaient ou plutôt ornaient la corde dont parle Térence.

CHAMPÈTRES (DANSES). On entend par danses champêtres celles que nous voyons se répandre chaque

année dans les villages, fêtes qui remontent à la plus haute antiquité et qui ont de nos jours complètement changé de caractère ; j'ajouterai même qu'elles ont perdu leur originalité. Primitivement la jeunesse et souvent les adultes fêtaient le saint de leur village par des réjouissances et des danses essentiellement publiques, tandis que maintenant ces réjouissances ont lieu dans la salle de bal dressée par un entrepreneur : les habitants sont contraints de rétribuer le ménestrel, au lieu qu'anciennement les bals champêtres donnés dans la prairie ou dans les granges étaient libres et ouverts à tout le monde. La seule comparaison qu'on pourrait établir entre les véritables danses champêtres, anciennes et modernes, serait de songer aux bals qui s'établissent chaque année dans les rues et carrefours de Paris pendant la fête nationale du 14 juillet.

Toutes ces fêtes villageoises, champêtres, publiques ont été instituées dans l'antiquité par le dieu Pan, qui voulait qu'elles fussent exécutées dans les bois. Les danseurs ceignaient leurs têtes de couronnes de lierre et portaient en sautoir des guirlandes de fleurs.

CHANGEMENT DE PIED. Nom d'un temps de danse qui consiste à changer les deux pieds de place en sautant ; il se fait devant ou derrière, selon que l'on fait passer le pied placé devant en arrière, ou réciproquement. L'un s'appelle changement de pied en avant et l'autre changement de pied en arrière. — *Théorie du changement de pied*. Placé à la cinquième ou à la troisième position et ayant le pied droit croisé devant le gauche, plier et sauter ensuite en plaçant le pied gauche devant à la cinquième ou à la troisième position, tendre les jambes après être retombé à terre. On exécute les changements de pied sur les pointes au moment où les pieds touchent terre et les talons ne doivent porter qu'à la fin du temps.

CHAO. Nom d'une danse chinoise très goûtée du

peuple et dansée par un homme qui tient à la main un instrument représentant la forme d'un 2; c'est ce qui fait donner à cette danse le nom de chaô.

CHARISIA. Nom d'une fête qui fut, comme son nom l'indique, instituée en l'honneur des Grâces; jeunes filles et jeunes gens dansent en s'offrant réciproquement des gâteaux et des fruits. La charisia était toujours dansée après le coucher du soleil.

CHASSÉ. Temps de danse qui consiste à déplacer un pied en le chassant avec l'autre, sur une mesure en deux ou en trois temps; dans la mesure à deux temps, le déplacement a lieu sur le premier temps, et, dans celle à trois temps, sur les deux premiers; aussi le chassé peut-il être employé dans toutes les danses rythmées en 2/4 ou 3/4. On peut en trouver la preuve dans maintes et maintes entrées de ballet aussi bien que dans notre valse. Les anciennes contredanses étaient le plus souvent exécutées avec les chassés mélangés aux glissades, aux jetés et aux assemblés (voir ces mots). Les chassés sont faits dans toutes les directions que le danseur veut prendre; e déplacement du pied au premier temps est alors fait devant, de côté ou derrière. — *Théorie du chassé.* Placé à la troisième position, le pied droit devant le gauche, avancer le pied droit à la quatrième position devant; rapprocher ensuite le gauche derrière en avançant en même temps et rapidement le pied droit à la quatrième position devant. Pendant ce dernier mouvement, le pied gauche prend la place du droit, donc l'a chassé de sa place. Si les chassés sont obliquement ou en arrière, le pied qui doit être chassé se glisse de côté ou en arrière et est poussé ou chassé dans cette direction.

CHASSÉ OUVERT. Le chassé ouvert n'est autre que le chassé précédemment expliqué et fait obliquement à droite ou à gauche : chassé ouvert à droite si le danseur

se dirige sur sa droite, et chassé ouvert à gauche s'il se prononce à gauche. Ce terme appartient surtout au langage chorégraphique, dont il simplifie les écritures.

CHASSÉ CONTINU. Le chassé prend ce nom quand le pied avancé est chassé plusieurs fois de suite par le même pied et dans la même direction sans que la mesure soit interrompue.

CHASSÉ-CROISÉ (1er). On entend généralement en chorégraphie par chassé-croisé, un chassé fait sur sa droite en avançant le pied gauche qui passe alors devant le pied droit à la quatrième position et est ensuite chassé dans la même direction par l'autre pied ; de même sur le côté inverse. En un mot, les pieds se croisent l'un devant l'autre pendant le chassé ; le droit sur le gauche, et le gauche sur le droit.

CHASSÉ-CROISÉ (2e). Dans les anciens quadrilles, on rencontre souvent ce terme pour les figures; deux couples placés vis-à-vis l'un de l'autre dansent parallèlement en face; les cavaliers allant sur la droite derrière leurs dames pendant que les dames passent devant eux sur la gauche. Le chassé-croisé peut être fait également par un couple seul.

CHEIROSKALATISKOS. Nom d'une ancienne danse grecque, ainsi appelée parce qu'on la dansait en tenant une corbeille de fleurs dans ses mains; elle est mentionnée par Athénée et Pollux.

CHICA. Danse venue d'Afrique et plus tard importée aux Antilles et en Amérique ; elle paraît avoir donné naissance au fandango des Espagnols, car elle offre une grande similitude avec lui. Cette danse était très populaire chez les tribus sauvages qui lui attribuaient une essence religieuse. A en croire Blasis, on la dansait

encore en 1805 dans les fêtes religieuses des Indes occidentales. Les nonnes à la veille de Noël se montraient au public au travers des grilles de leurs couvents et exprimaient par des gestes agités et voluptueux la joie qu'elles ressentaient de la naissance du fils de Dieu.

La chica est dansée avec accompagnement de tous instruments bruyants et sur un air spécial d'un rythme rapide. La femme tient un bout de mouchoir ou de tablier et le principal rôle consiste à agiter rapidement la partie inférieure des reins pendant que le reste du corps possède la plus grande immobilité. Un danseur s'approche alors, et par un saut précipité s'approche de la danseuse; il semble voler vers elle, puis se retire, revient de nouveau et par sa pantomime cherche à la conjurer de céder aux émotions qu'elle manifestait en tenant son mouchoir. Comme on peut le voir, une idée quelque peu voluptueuse symbolise la chica; aussi est-elle négligée par les femmes blanches du pays. D'après les récits de quelques voyageurs de l'Amérique septentrionale, danseurs et danseuses s'animent parfois à un tel point qu'il serait difficile de dépeindre l'impression produite tant sur eux que sur les spectateurs. Moreau de Saint-Mery, dans ses *Souvenirs sur les danses américaines*, avoue que l'imagination d'un vieillard serait émoustillée à la vue de la danse de la chica.

CHINOISES (DANSES). Le Dictionnaire de Compan consacre un article très étendu à ces danses; mais il n'offre qu'un intérêt relatif, faute de détails. Les voyages modernes sont plus utiles à consulter par suite des récits minutieux des voyageurs et explorateurs. Il est de notoriété publique que les Chinois ont excellé dans tous les arts, aussi bien dans les danses que dans d'autres travaux; bien que dans les salons on ne vît jamais les personnages se livrer à la danse personnellement, l'art en était répandu. Je ne sais si les tentatives de ces derniers temps réussiront, mais je puis affirmer qu'elles ont eu

lieu et que j'ai enseigné aux plus hauts personnages de l'ambassade chinoise les valses et quadrilles français et que ces élèves désiraient ardemment les patronner à leur retour dans l'empire chinois.

Les nombreuses danses chinoises doivent être classées en sept catégories : 1° la porte des nues ou yun-men ; 2° la grande tournante ou ta-konem ; 3° la tout ensemble ou ta-yem ; 4° la cadencée ou ta-tao ; 5° la grande hya ou la vertueuse, danse lente, grave, majestueuse ; 6° la bienfaisante ou ta-hon ; 7° la grande guerrière, parce que les évolutions des danseurs exprimaient les gestes des combattants, ou même simulaient des victoires : la ta-ou. La musique de ces danses était confiée à des mandarins chargés de présider aux cérémonies. L'étude de ces danses chinoises amène à penser qu'elles n'envisageaient comme but que l'honneur et la vertu et qu'elles étaient divisées en deux parties distinctes : les petites et les grandes danses. J'ai cité plus haut les sept grandes danses dont la connaissance était primitivement exigée après l'âge de vingt ans seulement. Quant aux petites, les enfants de treize à quinze ans étaient seuls forcés de s'y initier. Ces petites danses étaient au nombre de six et une seule, la principale, a été conservée, celle du fou-ou, danse des drapeaux. Le danseur tenait un petit drapeau chamarré de couleurs jaune, blanche, bleue et noire ; les autres petites danses nous sont restées inconnues. Nous devons regretter de ne pouvoir donner aucune idée des pas dont se composaient ces danses ; car, en raison de leurs chaussures si peu adaptées aux pieds, les danseurs pouvaient difficilement se livrer à nos chassés et à nos jetés. Toutes ces danses sont maintenant peu répandues et, comme je le disais plus haut, les salons chinois sont fermés à la danse pour les invités. Je parlais aussi de tentatives faites en 1887 ; peut-être depuis ce temps la valse est-elle entrée dans les mœurs du Céleste Empire ; toute la légation, je puis le dire, préférait la valse à trois temps à celle à

deux, mais redoutait les difficultés de la mettre à la mode à la cour de Pékin.

CHIRÉON APOKOPÈ. Nom donné par tous les Grecs à l'une des danses exécutée pendant le découpage des viandes dans les festins. Elle est rapportée par Athénée, lib. I, cap. XIV. On sait que chez les Grecs on découpait les viandes dans les grands festins, en même temps que les pantomimes égayaient les convives par leurs danses.

CHIRONOMIE. Ancienne danse grecque, danse isolée proprement dite selon quelques auteurs et selon d'autres comportant une classification de danses variées. Plaçons-nous du côté du plus fort, c'est-à-dire de celui des auteurs qualifiant la chironomie de danse uniforme et spéciale; elle était danse guerrière et fut souvent pour ce motif confondue avec la pyrrhique, bien qu'elle en différât sous bon nombre de rapports. Cette danse eut autant de succès chez les Grecs que chez les Romains et son origine nous est décelée par les principaux écrivains de l'antiquité. Xénophon et Hippocrate lui décernent les plus grands éloges; Apulée, Julius Pollux, Athénée, etc., parlent des danseurs de chironomie presque en les exaltant. Elle consistait à faire seul et sans partner, au moyen des bras et des mains, les mêmes mouvements que l'on aurait exécutés au milieu d'un combat ou dans des danses guerrières. Peu à peu ce caractère primitif s'adoucit et, la science aidant pour ainsi dire le danseur, les gestes gracieux et moins vifs changèrent d'expression. Nous la trouvons mise en scène sur les théâtres de Rome, et Juvénal, dans sa VI[e] satire, vante les succès de Bathylle dansant la chironomie devant les dames romaines. Les vers qu'il lui consacre sont tellement empreints de lascivité qu'ils ne peuvent trouver place dans ce dictionnaire; on les trouvera dans la VI[e] satire aux vers commençant par

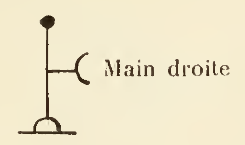
Molli saltante Bathyllo.......

Le mot grec *chironomie* se traduit par danse des *mains*, pour nous pantomime.

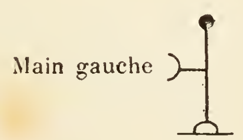
CHORÉGRAPHIE. Comme son nom grec l'indique, ce mot veut dire écrire ou décrire la danse ou les chœurs de danse (χορός, γράφειν), c'est-à-dire représenter par l'écriture, par des signes dessinés les différents pas de danse. Les musiciens écrivent leurs notes avec des signes marqués sur quatre lignes, les chorégraphes indiquent leurs pas sur une ligne indiquant premièrement la direction du danseur, et secondement, semés à droite ou à gauche, les signes ou traits représentant les pas exécutés dans la danse. Les signes en musique portent le nom de notes, et en chorégraphie celui de temps ou de pas; ces pas sont en littérature les mots constituant les phrases. Les premiers essais de cette science ont été tentés par un chanoine de Langres nommé Jean Tabourot qui, sous l'anagramme de Thoinot-Arbeau, publia en 1588 un *Traité d'orchésographie*. Ces essais n'ont pas, à proprement parler, de caractère chorégraphique, car ils ne contiennent aucun signe ou trait, lesquels sont remplacés par des phrases explicatives. Il nous faut passer de 1588 à 1707 et 1713 pour trouver le premier langage et la première écriture chorégraphiques, à l'époque où Feuillet et Desaix, maîtres de danse et compositeurs, publièrent le premier traité chorégraphique dans lequel ils insérèrent aussi la théorie de plusieurs danses anciennes. Quelques années plus tard parut le meilleur et le plus complet ouvrage, celui de Magny (1 vol. in-8°, Paris, 1765), qui est un véritable dictionnaire de chorégraphie donnant à la fois tous les signes employés et toute la définition écrite de ces signes. Ce livre est sans contredit le véritable dictionnaire de tout chorégraphe. Il est de plus intéressant au point de vue d'anciens menuets et d'anciennes danses dont on peut facilement traduire tous les pas, même les plus compliqués. Magny nous permet de rétablir à la fois et la musique et la

théorie de toutes les danses usitées de son temps, telles que le menuet Dauphin, menuet de la Reine, menuet d'Exaudet, la Croix de Lorraine, etc., etc. Sans ce dictionnaire de Magny, la chorégraphie nous semblerait un véritable grimoire indéchiffrable.

Si l'on n'est pas initié au langage ou à l'écriture chorégraphique, on se reporte, dans le dictionnaire de Magny, au signe correspondant et l'on trouve que ces traits indiquent un chassé à droite, un second à gauche et un troisième à droite. Si le danseur en exécutant ce pas doit donner la main à droite ou à gauche, un nouveau signe placé à droite ou à gauche indique la main qui doit être donnée :

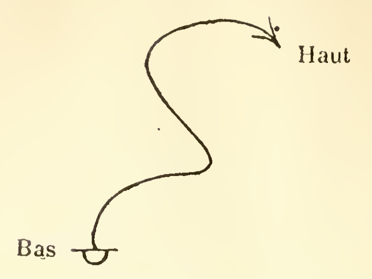


Le signe de la main est marqué par un demi-cercle placé du côté où la main est donnée :

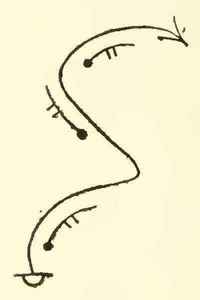


La chorégraphie simule par une première ligne le chemin parcouru d'un point à un autre par le danseur; sur cette ligne, soit à droite, soit à gauche, différents signes indiquent les divers pas exécutés en dansant; des signes doubles indiquent les mouvements des mains et des bras, et une flèche indicatrice dénomine toujours la direction.

La figure ci-dessous indique la direction :



Celle ci-dessous, les pas exécutés en prenant cette direction :



Tous ces détails sont donnés avec une science et érudition profondes dans l'œuvre de Magny, qui est pour nous chorégraphes ce qu'est le dictionnaire grec ou latin pour le lycéen. Non seulement ce précieux ouvrage est indispensable à la danse, mais il est encore d'un grand secours pour la musique appropriée à l'exécution des temps, des pas, des danses; notes et pas sont indiqués et superposés dans leur description. Les pieds du danseur sont représentés par le signe —o pied gauche, ou o— pied droit; le signe o indique le talon et le signe — la pointe ou partie antérieure du pied. Les deux pieds réunis forment alors —oo—.

Un artiste de grand talent, maître de ballet à l'Opéra,

essaya, il y a une vingtaine d'années, de résoudre cette science chorégraphique délaissée depuis la fin du XVIII[e] siècle; Saint-Léon, premier danseur à l'Académie impériale de musique, publia un nouveau manuel sous le titre de *Sténochorographie*, dont on trouvera l'analyse dans la *Bibliographie*.

CHORÉION. Meursius, dans sa nomenclature des anciennes danses (*De saltatione veterum*), cite le choréion comme ancienne danse sans indiquer à quel genre elle appartenait; nous restons donc dans le doute faute d'autres documents. Le mot impliquerait plutôt un genre composé de danses et de chants réunis.

CHORÉIOS (chœur de danse). Nom donné aux anciennes troupes de danseurs accompagnés de chanteurs. On trouve le plus ancien usage de ce mot choréios dans l'explication des danses de Moïse après le passage de la mer Rouge. Deux grands chœurs de musique et de danse furent rassemblés par lui; l'un, composé d'hommes qu'il présida, et l'autre, de femmes sous la conduite de sa sœur Marie. Les deux chœurs portaient des tambourins et dansaient en chantant le cantique : *Cantemus Domino.* On a vu dans les premières églises un espace de terrain réservé au fond de l'édifice, auquel on donna le nom de chœur, et qui était occupé par les choristes chanteurs et acteurs. Quant aux chœurs de danse tels que nous les comprenons aujourd'hui, ils ne s'entendent que pour représenter les danseurs ou le corps de ballet, ainsi que les chœurs de danse établis à Rome par le célèbre pantomime Pylade. Chœurs ou coryphées sont synonymes en danse de théâtre. C'est principalement aux théâtres romains anciens que nous devons les premiers chœurs de danseurs, car chez les Grecs la danse seule n'était pas comprise dans leurs rôles. Pylade, danseur et artiste aussi ingénieux que savant, peut-être même déjà chorégraphe, introduisit les motifs d'ensemble dans ses ballets

pour ajouter à leur effet, à leur éclat. Il sut arriver à harmoniser les pas et les gestes avec les paroles chez des danseurs et des chanteurs inexpérimentés; aussi doit-on le regarder comme le créateur des grandes représentations scéniques. Il fut également le premier qui comprit l'art et l'importance du costume en forçant les acteurs à se mettre, comme nous le disons vulgairement en langage de théâtre, dans la peau et l'habit du personnage. Le mot coryphée est seul usité maintenant pour la danse, celui de choriste est réservé au chant.

CHORODICUSCOS OU CHORODIDACALS. Tel était le nom donné aux maîtres des chœurs de danse chargés de conduire et de battre la mesure.

CINŒDE OU CINADE. Danse de l'ancien théâtre grec, ainsi nommée parce qu'elle faisait partie des danses comiques et avait été inventée par un pantomime nommé Cinœdus. Ce danseur possédait la spécialité de contrefaire, par les mouvements de son corps et de sa tête, les gestes et les habitudes des personnages mis en évidence. Son succès était dû principalement aux invitations pressantes que lui adressaient, sauf rémunération, les premiers citoyens d'Athènes pour leurs banquets.

CLIQUETIS (DANSE DES). Cette danse était particulière aux Romains et avait été créée par Romulus qui, lui-même, l'enseignait à ses guerriers. Recouverts de toutes leurs armures, ils sautaient brusquement et couraient à l'instar de sauvages. Cette danse avait pour prétexte ou pour but de représenter à la fois la joie du peuple et sa force après l'enlèvement des Sabines.

CLOS (DANSEUR). On entend par danseur clos celui dont les jambes sont arquées, c'est-à-dire tournées en dedans; voir pour plus amples renseignements le mot *Danseur arqué*.

COLLIER (DANSE DU). Lucien, dans son *Dialogue sur la danse*, donne le nom de danse du collier à celle de l'hormos, très répandue chez les anciens. Voir au mot *Hormos*.

COMIQUE (DANSE). La danse ou le genre comique était le troisième chez les Grecs dans la danse théâtrale; la même interprétation peut encore actuellement avoir lieu; il répond au trial d'opéra-comique, ou au comique de tragédie; il existe également dans les ballets. Chez les anciens, la cordax ou cordace en était le symbole et nous la retrouverons à ce mot. Chez les Romains comme chez les Grecs, le genre comique passionnait les spectateurs. Une ancienne danseuse du XVIII[e] siècle, M[lle] Allard, est restée comme type féminin du genre comique en France; elle obtint les plus grands succès de 1760 à 1777 sur la scène de l'Opéra. On ne saurait à notre époque citer un seul pantomime ou danseur comique possédant toutes les qualités qui, chez les anciens, leur assuraient le succès, car ils devaient répandre la même souplesse dans leur esprit et leur intelligence que dans leurs bras et leurs jambes, afin de rendre fidèlement la finesses des rôles qui leur étaient confiés. Les clowns passent par l'étude de la danse théâtrale pour apprendre leur métier, ils ne sauraient être regardés comme des danseurs comiques. Le seul artiste comique que nous ayons eu à l'Opéra, Paul dit l'Aérien, n'a jamais été remplacé, parce qu'il réunissait au plus haut point les qualités si recherchées chez les anciens. Le genre comique est aussi difficile de nos jours qu'il l'était anciennement, peut-être même plus, en raison de tous les progrès accomplis.

COMUS. Comus est le nom de celui qui doit être regardé comme le créateur de la danse des festins chez les Grecs et chez les Romains. D'après Compan, un tableau de Philostrate le représente dans un salon

éclairé avec autant de goût que d'éclat et tenant un flambeau allumé à la main; il semble donner le signal de la fête et présider aux danses.

CONCOURS DE DANSE. Pour la première fois, en août 1892, la danse voulut imiter la gymnastique. Si cette tentative n'obtint pas le succès recherché, c'est que ce fut plutôt un concours de danses qu'un concours de danse. Le but devait être autre que celui qu'on était en droit de trouver; l'art devait avant tout présider et non toutes les dissonances des compositions de tel ou tel maître à peine initié à la science pure de la chorégraphie. Les feuilles locales de Tours, ville où eut lieu ce concours, ont, dans leurs comptes rendus, partagé mon appréciation. Je puis d'autant plus regretter que ce concours n'ait pas répondu au désir des représentants de l'art, que je puis me reporter à l'interview que j'eus avec M. le professeur Hervé — professeur le plus accrédité chez les Tourangeaux, et président de la Société chorégraphique de Tours. — « Ce concours, me disait-il, fut si peu un concours de danses de ville que bon nombre des exécutants, composés de jeunes gens, de prévôts de régiment, de contremaîtres de salle, se livrèrent à des danses dont les titres seuls prouvaient l'origine fantaisiste. Le programme du concours suffira à prouver autant les fautes commises par les organisateurs que par les initiateurs. Un journal local a franchement et clairement défini le but manqué de ce concours, en écrivant, à la clôture de la réunion : « La gracieuse Terpsichore dut céder le pas au bouillant dieu Mars, et le professeur de grâce et de maintien de nos grand'mères fut remplacé par le prévôt de salle de caserne. »

Ce concours eut lieu, le 9 août 1892, pendant l'Exposition internationale de la ville de Tours. Le réglement général en fut édité, dans cette cité, chez Gourand, à l'imprimerie du *Progrès*. La présidence en fut offerte à M. Loiseau, premier adjoint de la municipalité. Le pro-

gramme suivant confirmera les doléances du *Journal officiel de l'Exposition*, récriminant, dans son numéro du 12 août, contre l'abus excessif des *gigues, matelotes, fricassées* et autres danses militaires, reléguées de nos jours dans les bals avoisinant les casernes. Le programme était ainsi conçu, et avait été décidé par la Société de l'Union chorégraphique de Tours :

Première partie : 1° Société chorégraphique et Union chorégraphique de Tours : quadrille français ; — 2° Société chorégraphique *la Gauloise,* de Nantes : quadrille français; — 3° Société chorégraphique de Châteaurenault : le rondeau des *Filles de marbre;* — 4° l'Avenir chorégraphique de La Riche-extra : la matelote; — 5° Société chorégraphique *la Viennoise,* de Blois : l'anglaise; — 6° Société chorégraphique de Tours : pas russe; — 7° Société chorégraphique *la Gauloise,* de Nantes : pas grec; — 8° Société chorégraphique de Châteaurenault : quadrille. — *Deuxième partie :* 1° l'Avenir chorégraphique de La Riche-extra : l'anglaise; — 2° Société chorégraphique *la Viennoise,* de Blois : quadrille; — 3° Société chorégraphique *la Gauloise,* de Nantes : l'anglaise; — 4° l'Union chorégraphique de Tours : pas albanais; — 5° Société chorégraphique de Châteaurenault : l'anglaise; — 6° l'Avenir chorégraphique de La Riche-extra : quadrille ; — 7° Société chorégraphique *la Viennoise*. de Blois : *les Filles de marbre*. Ce concours, comme on peut en juger d'après le programme, ne peut rien prouver au point de vue des questions soulevées pour la danse de ville, car, à l'exception du quadrille français, aucune de nos valses ou danses tournantes n'est présentée par les concurrents; prévôts et maîtres ont pu causer aux spectateurs autant de plaisir qu'ils en attendaient, mais mieux eût valu se confiner dans les danses contemporaines. Le journal *le XIXe Siècle* semble avoir confondu le congrès de la danse, qui eut lieu, à Londres et en Amérique, en 1893, avec le concours de Tours. Le nouveau congrès réunit la

plus grande partie des professeurs de tous pays et s'occupa spécialement de l'art comme enseignement et comme notation écrite. Le concours de danse n'avait pour but que d'attester la supériorité de telle ou telle Société chorégraphique établie dans le rayon de Tours; malheureusement, il n'a pas répondu à l'attente des amateurs : « Trop de gigues, de matelotes et d'autres danses militaires, » dit le *Journal officiel de l'Exposition de Tours*, août 1892. Une seule de ces Sociétés, la Chorégraphie tourangelle, dirigée par M. Hervé, a présenté un menuet corse, dansé très agréablement par une enfant de dix ans; mais l'auteur de l'article du *Journal de l'Exposition*, dans lequel je cherche mes notes, se plaint que ce menuet rappelle trop la gigue et la matelote. Ces deux dernières danses interprétées comme menuets sont un horrible contresens.

CONGRÈS DE LA DANSE. En 1891 eut lieu le premier congrès de la danse, dans lequel se réunirent les plus savants professeurs anglais, américains, allemands et russes. Le but principal était de maintenir l'art de la danse de ville à l'abri des dangers causés dans son enseignement par des méthodes trop variées, souvent même trop insuffisantes. De plus, les congressistes cherchèrent avec raison à faire adopter un langage chorégraphique uniforme chez tous les peuples. Le résultat de ce premier essai fut assez grand pour renouveler la réunion en 1893, à Boston, où je devais me rendre pour représenter l'art de la danse en France. Cette fois, un nouveau succès couronna l'œuvre, qui, sous la présidence du savant professeur russe M. Zorn, devint une assemblée toute dévouée aux progrès de la danse. La question technique prima toutes les autres et provoqua, pour 1894, un troisième congrès. Les 18, 19 et 20 juin, quatre-vingts maîtres, professeurs de toute nationalité, se réunirent à Berlin, sous la présidence du maître de ballet de Hambourg, M. Rud Knoll. Une invitation officielle et pleine

d'affabilité me fut adressée, en me nommant membre correspondant pour la section française. Ayant accepté, je puis donner le résumé des trois journées de ce congrès, où j'ai pu constater que la danse n'avait pas, à l'étranger, perdu son charme, et même, loin d'être délaissée comme chez nous, était au contraire cultivée comme éducation physique avec les plus grands soins. Américains, Anglais, Russes, Allemands, Italiens, Espagnols exigent chez les enfants l'étude de la danse, et pas une maison d'école, pas un pensionnat, filles ou garçons, ne peut être privé d'un maître à danser. Les familles sont, de plus, très exigeantes pour le choix des professeurs, et je dois rendre justice à ces derniers, tous dignes de la confiance qu'on leur accorde. Dans la dernière réunion, une question depuis longtemps à l'étude a fait de grands pas, celle de parler et d'écrire la danse d'une façon uniforme, comme la musique. Le travail grammatical écrit par le professeur d'Odessa a naturellement rallié toutes les opinions, et nul doute qu'il ne reste la pierre d'assise de la chorégraphie.

Les élèves des différents professeurs ont exécuté plusieurs danses locales ; tous méritent les plus grands éloges. Si Francisque Sarcey eût assisté aux gracieux ébats des élèves et aux savantes observations des maîtres, il aurait vu se dissiper les craintes qu'il manifestait dans le journal *le XIXe Siècle*, lors du concours de 1892. Il redoutait la destruction des danses nationales de tous pays par suite de l'unification cherchée dans la méthode d'enseigner. Ce n'est pas sans plaisir que j'ai constaté, à la dernière réunion, l'entrée de nos menuets et gavottes dans les salons allemands et anglais et même américains. Ces danses ont obtenu un succès tel que l'une, la gavotte-quadrille, a attiré l'attèntion de l'empereur et qu'il exige presque qu'elle soit dansée aux bals de la cour. Elle est une réminiscence de notre menuet de la Cour et de notre contredanse, et fut composée, en 1893, par M. Schackwitz, président de l'Association des professeurs alle-

mands. Déjà, au congrès de 1893, elle avait été exécutée publiquement et enseignée à tous les professeurs. Plusieurs éditions ont été publiées, à Londres, par Francis Day et, à New-York, chez J.-B. Harms. On en trouvera la théorie abrégée à la lettre G, sous le nom de *Gavotte-quadrille, Gavotte der Kaiserin, gavotte de l'Impératrice.* Un des membres de l'assemblée s'est fait l'écho de revendications, de la part des dames et demoiselles dans les bals, auxquelles je n'ai pu qu'applaudir et que j'ai soutenues ardemment. Pauvres jeunes filles que je vois chaque soir délaissées par les cavaliers et abandonnées sur leurs sièges, elles demandent que le droit d'inviter leurs danseurs soit pour elles une revanche. Toutes la méritent et doivent l'obtenir, et imitons les Américains qui leur ont donné gain de cause. Peut-être les bals retrouveront-ils un nouveau germe de plaisir et d'entrain ! Terminons en annonçant que ce congrès sera annuel et que je tenterai sa première réunion à Paris.

CONSERVATOIRE DE DANSE. L'école de danse destinée aux danseurs et danseuses de théâtre s'appela primitivement Menus-Plaisirs. Elle était sous la direction d'un maître de ballet de l'Opéra. Longtemps les leçons furent données rue Richer, dans les bâtiments où étaient remisés les décors du théâtre de l'Académie nationale de musique. Délaissée par les hommes, elle ne réunit plus que quelques-uns d'eux, mais est toujours suivie par les jeunes élèves femmes destinées au théâtre. Mme Mérante fut un des meilleurs professeurs. Les Menus-Plaisirs anciens présentaient un plus grand prestige et, on peut le dire, ont disparu. Les leçons sont actuellement données au théâtre même de l'Opéra.

CONTREDANSE. Nous avons depuis longtemps remplacé ce mot par celui de quadrille, à moins toutefois que ce ne soit dans quelques villages où l'on entend encore : « Voulez-vous danser cette contredanse? » La

danse est restée la même, le nom seul a changé dans la danse de ville; il s'entend, pour la danse de théâtre, comme désignation d'un groupe de danseurs et équivaut au mot chœur des chanteurs ; on dit en scène et aux examens des classes de danse à l'Opéra : premier, second quadrille, suivant le degré de talent des artistes. Le quadrille peut être dansé maintenant par deux, quatre, six couples, voire même un nombre indéterminé ; ces couples sont placés, deux par deux, vis-à-vis l'un de l'autre, soit dans la longueur, soit dans la largeur de la salle de bal. Les premières contredanses différaient beaucoup des nôtres en ce sens qu'elles ne se composaient que d'une seule figure, au lieu de cinq comme les nôtres, et qu'elles étaient composées de couples *ad libitum*, n'agissant par vis-à-vis que très rarement. Succédant au grave menuet, les contredanses trahissaient la gaieté et annonçaient une danse plus sautée et plus vive. Elles étaient déjà en faveur à la fin du XVIIIe siècle, car Despréaux nous dit :

La musique changea ; pour la suivre, la danse,
Laissant là le menuet, orna la contredanse.

Quelques chaînes, ronds, balancés en étaient les principaux caractères, mais elle était réglée le plus souvent par des maîtres, au lieu d'être telle que nous la pratiquons dansée uniformément. Le nombre en est incalculable ; mais les plus usitées étaient les Chasses, la Jalousie, les Cotillons, la Mariée ; on en trouve aussi intercalées dans de grands ballets, et c'est alors que les danseurs cherchaient à briller par des pas aussi variés que brillants. Trénitz, dont nous parlerons plus loin, fut un de fervents adeptes de la contredanse et obtint un tel succès qu'on donna son nom à une des figures du quadrille. Depuis 1830, la contredanse a subi bien des modifications, non pas au point de vue des figures de la danse, mais à celui de son caractère; primitivement gaie, frivole, enjouée, elle est devenue triste, morne, apathique

pour ainsi dire. C'est à peine si les danseurs daignent se déplacer pour exécuter les mouvements, c'est même à peine s'ils peuvent nous rappeler les quadrilles de notre jeunesse, quadrilles que nous causions en faisant le simulacre des chaînes anglaises et des avant-deux. L'esprit est devenu aussi paresseux que le corps. Mais ne désespérons pas, car le quadrille américain, quadrille endiablé et endiablant, envahit avec une telle fureur les salons de Paris, qu'un revirement semble probable et prochain.

Que dire de l'étymologie du mot *contredanse*, après toutes celles données par les dictionnaires? Tous, il est vrai, ne sont que la reproduction les uns des autres, attribuant tous l'origine du mot à *country-dance*, danse champêtre en anglais. Le *Dictionnaire de la Conversation* ne pousse pas plus loin ses recherches et ne songe nullement à expliquer contredanse par *contra saltare*, danser contre, danser en face les uns des autres. Non seulement en France, mais aussi en Allemagne, les premières contredanses firent les délices des danseurs, et l'on pourrait être amené à réfuter l'origine champêtre, car les salons leur tenaient les portes grandes ouvertes.

Rameau (1748) les introduisit le premier dans ses ballets et, après lui, chaque maître à danser, chaque ménestrel se livra à d'innombrables compositions. Un historien quelque peu humoristique pourrait prendre plaisir à retrouver l'histoire du temps, des événements, des faits dans la nomenclature des titres suivants, titres dans lesquels l'actualité paraît jouer un grand rôle, et c'est avec raison que Fertiault, dans son *Histoire anecdotique de la danse*, écrit : « Ces récentes contredanses suffiraient à faire l'histoire des événements, des sympathies, des modes, des caractères, des ridicules du moment. »

Parmi les contredanses les plus usitées, et dont les noms ont été conservés, il faut citer les trente et une ainsi nommées : l'Aurore, la Folâtre, les Bacchantes, le Calife,

la Créole, la Changez-moi ces têtes, la Coquette, le Bon Ménage, le Petit Maître, la Jalouse, l'Inconnu à la redoute, la Virginie, la Gigue du seigneur bienfaisant, la Jolie Meunière, le Tambourin de Châtenay, la Julie, la Fillette, la Belle Esclave, la Veillée villageoise, l'Air inflammable, les Plaisirs d'Épernay, la Prussienne, la Montgolfier, la Suédoise, la Saint-Leu, la Doliva, la Dugazon, la Financière, la Gibraltar, la Martinique, la Moscovite.

A côté de ces nombreuses contredanses, Baron, Feuillet et Magny nous ont transmis la chorégraphie et la musique de plusieurs autres plus savantes réservées aux plus habiles danseurs.

L'*Encyclopédie* Diderot commet une erreur profonde (erreur souvent répétée par les copistes et fabricants de dictionnaires), en confondant les contredanses avec une danse exécutée par un couple seul; on ne trouve aucune danse exécutée par un couple portant ce titre dans aucun manuel, aucun traité, pas même dans l'antique *Dictionnaire de Trévoux*.

CONTREPAS. Nom d'une danse catalane très répandue en Espagne dans les fêtes champêtres. Les danseurs, disposés en rond, se tiennent par les mains, à l'exception des conducteurs de la danse, qui impriment un mouvement général au cercle. Ils exécutent plusieurs pas variés sur les côtés, à droite et à gauche, puis tantôt s'éloignent ou se rapprochent les uns des autres. Le mouvement grave de la musique donne aux danseurs un aspect mélancolique. Les femmes sont exclues de cette danse réservée aux jeunes Catalans.

CONTREPOIDS. Le danseur de ville ou de théâtre doit observer le contrepoids aussi attentivement que le centre de gravité; principalement dans les valses tournantes, le cavalier en a besoin pour conduire sa dame. Dans un ouvrage technique, il est permis d'oublier, pour

un instant seulement, la galanterie et de parler en maître au valseur. Il est responsable de la dame qu'il entraîne dans les bostons, dans les valses, il doit donc s'entourer de toutes les garanties indispensables. Toutes les dames, non seulement n'offrent pas la même légèreté ni la même facilité à se laisser conduire ; quelques-unes même, au lieu de s'abandonner pour suivre le mouvement du cavalier, accusent une certaine raideur dans la taille et vont jusqu'à se déplacer du bras droit du cavalier. Si ce dernier n'est pas en pleine possession de son contrepoids, il lui sera plus que difficile de mener à bien la fin de sa valse. En un mot, le cavalier doit établir assez solidement le contrepoids de son corps pour maintenir l'équilibre entre toutes ses parties. Il est évident que, pour la dame, ces exigences sont moins grandes, mais elles n'en sont pas moins nécessaires et indispensables ; elles constituent une grande partie de sa légèreté en lui assurant confiance en elle-même.

CONTRETEMPS OU CONTRE-TEMPS. Terme de danse désignant un pas composé de plusieurs mouvements et très répandu dans les danses des XVIIe et XVIIIe siècles. Un chapitre suffirait à peine à l'explication de tous les contretemps anciennement usités ; Magny seul en définit une quantité incalculable dans sa *Chorégraphie*. Le principal s'exécute en sautant sur un pied, puis retombant et maintenant l'autre pied élevé. L'*Encyclopédie* d'Alembert appelle ce pas saut de cloche-pied. Cette explication ne paraît point exacte, car l'article se contredit dans ces lignes : « La seconde partie du pas contretemps se fait ainsi : ayant le corps sur le pied gauche, on replie une seconde fois dessus, puis, étant plié, on glisse le pied droit devant soi à la quatrième position et on se relève dessus en sautant, ce qui est sauter après le pas. »

On inventait autrefois des contretemps de gavotte et

de chaconne; le premier était fait en avant et ainsi : après avoir posé le pied gauche devant à la quatrième position, on pliait sur la jambe gauche et on se relevait dessus en sautant; du même temps la jambe droite, prête à partir, passait devant à la quatrième position sur la pointe du pied et on terminait en tendant fortement les jambes. Les contretemps de chaconne étaient ouverts, c'est-à-dire faits de côté. En supposant que le pied gauche soit devant et supporte le corps, la jambe droite s'en rapprochait derrière ; on se pliait ensuite et on se relevait en sautant sur cette jambe gauche; puis on dégageait à la seconde position de côté la jambe droite; le pied gauche venait aussitôt se croiser derrière à la cinquième position. Le célèbre danseur Ballon inventa un troisième contretemps ballonné qui se faisait en avant, en arrière et de côté; il l'exécutait ainsi : Ayant le pied droit devant le gauche, pliez et avancez le pied gauche à la quatrième position, en faisant reposer le corps sur cette jambe ; pliez à nouveau et relevez-vous en sautant sur le pied droit ; puis passez la jambe droite devant pendant qu'elle se plie ; maintenez-la étendue et élevée pendant ce mouvement en pliant l'autre jambe. Ces trois derniers contretemps sont souvent usités dans les ballets et Mérante brillait à l'Opéra de la rue Le Peletier par ses contretemps battus.

CONTRETEMPS EN AVANT. Placé à la cinquième position, plier et s'élever en sautant sur le pied gauche tout en glissant le droit à la seconde position de côté, après avoir vivement rapproché le pied gauche derrière à la cinquième position.

CONTRETEMPS EN ARRIÈRE. Porter le pied droit à la quatrième position derrière au lieu de devant ; suivre les autres mouvements en sens inverse des précédents.

CONTRETEMPS DESSUS. La jambe est croisée

d'abord derrière et ensuite devant sur le même temps de la mesure.

CONTRETEMPS DESSUS ET DESSOUS. Les mouvements de pieds sont les mêmes, en croisant les pieds, mais en doublant la mesure de deux contretemps au lieu d'un sur le même temps.

CONTRETEMPS BATTUS. Ces contretemps, qui rappellent ceux de Ballon, sont les mêmes que les précédents pour les mouvements simples, mais on fait battre une jambe contre l'autre en les exécutant ; ce battement peut être fait en tournant, c'est-à-dire en décrivant des courbes ; ils produisent alors un brillant effet au théâtre, et sont un des plus favoris de la gracieuse et charmeuse Rosita Mauri dans le ballet des *Pigeons*.

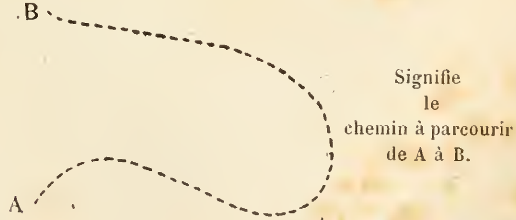
CONTY (LA). Dans son *Traité de chorégraphie* Feuillet cite cette danse comme contredanse à deux personnages ; il en donne la musique et la chorégraphie et l'intérêt fait défaut dans l'une et dans l'autre.

CONVERSATION POLONAISE (LA). Danse dite de salon dont la théorie a été réglée par Markoski et la musique composée par Saint-Léon, de l'Opéra. Saint-Léon excellait aussi brillamment dans la danse que dans la musique, témoin le ballet du *Violon du Diable*, dans lequel son violon captivait les spectateurs autant que ses pas. Cette danse ne fut exécutée en 1850 que dans les salons du professeur et au sujet de l'inauguration d'une salle de danse. Salle et danse furent de peu de durée et finirent avec la triste fin de l'auteur. La théorie suivante en a été écrite par Markoski auquel Saint-Léon prêta son talent chorégraphique et écrivit la danse d'après son nouveau genre de sténochorégraphie. Heugel, du *Ménestrel*, en publia l'exemplaire sur lequel je copie cette théorie : La polonaise (conversation) se danse à quatre, huit, seize et trente-deux couples et se

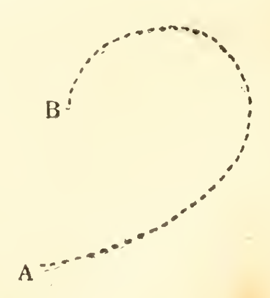
compose de vingt-six mouvements figurés. Le pas servant à l'exécution de ses figures est formé de six temps égaux, savoir : 1° pas marché, glissé et légèrement frappé du pied droit ; 2° pas marché ; 3° pas marché ; 4° pas marché, glissé et légèrement frappé du pied gauche ; 5° pas marché ; 6° pas marché. Il suffit d'un cavalier conducteur pour mettre l'exécution de cette danse à la portée des personnes qui n'auraient même que très peu l'habitude de la danse. La conversation polonaise est surtout apte à ouvrir un bal comme aussi à servir d'intermezzo des danses fatigantes, telles que polkas, valses, etc. En outre, comme l'exécution en est très facile et noble, elle convient parfaitement dans les salons élégants où l'on recherche principalement la danse comme sujet de conversation.

Annotation et durée des figures pour huit couples, d'après le système *sténochorégraphique* linéaire de Saint-Léon pour les danses de salon. Explication des signes :





Explication de la conversation polonaise. — Nota. Cette danse n'ayant jamais été pratiquée en dehors des cours des professeurs et ne présentant qu'un intérêt des plus médiocres, je crois devoir en supprimer les traits chorégraphiques. On pourrait, du reste, les retrouver sur l'original à la Bibliothèque nationale. Contentons-nous des figures de danse. — 8 mesures d'introduction pour inviter les dames. 1° 16 mesures de promenade autour du salon ; 2° on termine sur 8 mesures même rond ; 3° sur 4 mesures formez deux lignes, saluts et révérences ; 4° sur 4 mesures formez deux lignes droites en sens opposé des premières, salut et révérence ; 5° terminez sur 8 mesures en suivant le cavalier et la dame n° 1 sans quitter les mains; 6° sur 8 mesures même chose du cavalier et de la dame 5 de A à B et terminez un rond comme au n° 4 ; 7° sur 16 mesures formez deux ronds et tournez à droite et à gauche ; 8° sur 16 mesures chaîne par le bras droit et gauche ; 9° promenade autour du salon ; de deux en deux mesures les cavaliers font tourner les dames sur elles-mêmes, et répétez ceci, en tout, quatre fois ; 10° terminez sur 8 mesures en formant un rond enroulé sur le premier cavalier ; 11° sur 8 mesures déroulez et terminez en deux lignes vis-à-vis avec les mains croisées en croix. — Nota. Le chemin à faire pour dérouler la figure est



Les autres suivent.

COQUETTE (1re). Nom d'une ancienne danse au XVIIIe siècle ; elle n'a aucun rapport avec la coquette moderne ou plutôt contemporaine, car elle était une contredanse au lieu d'être une valse. Aucune donnée ne nous a été laissée sur la contredanse coquette, le nom seul nous en est resté.

COQUETTE (2e). Valse moderne composée de valse à deux temps et de polka ; elle est très goûtée des demoiselles dans les bals, étant plus gaie. Elle a été mise à la mode et, je crois, établie par Alexandre Périn, professeur de danse à Liverpool et frère de notre aimable collègue Charles Périn, successeur de Laborde. La coquette est dansée comme toutes les valses en avançant, en reculant et en tournant à droite et à gauche ou de gauche à droite. Son pas consiste en deux chassés faits du même pied et suivis d'un pas de polka pris rapidement après le second chassé ; le mouvement tournant est pris sur le pas de polka. Le cavalier commence par le pied gauche et la dame par le pied droit.

COQUETTE DE BLASIS. En 1830, Blasis, célèbre maître de ballet et professeur très en faveur, mit à la mode une contredanse pleine d'entrain et qui eut quelques succès. Plus d'une arrière-grand'mère se rappellerait peut-être avoir dansé la coquette. La théorie de Blasis est écrite pour huit personnes : 1° chassé huit, balancé, à vos places ; 2° cavaliers et dames les mains en croix et grand rond ; 3° en avant quatre ; 4° chaîne anglaise ; 5° balancé ; 6° tour de mains ; 7° quatre dames, solo à son tour et 4 mesures pour chaque couple ; 8° même figure pour les cavaliers ; 9° chassé huit en avant et en arrière ; 10° chassé-croisé tous les huit. On trouve déjà dans cette coquette un des premiers éléments de notre quadrille dont la première figure remonte à cette même année 1830.

CORBEILLE. On donne le nom de corbeille à plusieurs figures du cotillon et du quadrille américain; quant à cette dernière, elle a été décrite dans le quadrille américain. La corbeille exécutée dans le cotillon se forme ainsi : trois cavaliers se placent en ligne vis-à-vis de leurs dames au milieu du salon; ils avancent, puis reculent; les deux cavaliers placés à la gauche et à la droite de la ligne des cavaliers passent sous les bras des dames placées à la droite et à la gauche de la ligne des dames. Ces deux cavaliers se donnent les mains derrière la dame placée au milieu des deux dames; ces deux dernières font de même derrière le cavalier placé entre les deux autres cavaliers. Cette corbeille est convertie en rond sans quitter les mains, puis le rond tourne sur la gauche; les danseurs élèvent les bras et, brisant le rond en quittant les mains, reculent pour se placer en vis-à-vis comme ils étaient en commençant. En avant tous les six et valse pour terminer la figure.

CORDACE OU CORDAX. Les Grecs appelaient ainsi une de leurs danses théâtrales, à laquelle ils prenaient d'autant plus de plaisir qu'elle faisait partie des danses comiques. Les Mémoires de Burette, déjà cités, offrent un grand intérêt historique au sujet de cette danse. Son nom lui fut donné à cause d'un satyre nommé Cordax, auquel on en attribuait la composition et à laquelle il laissa son nom. Comme comique, la vivacité, le brio, la *furia* même des mouvements caractérisaient la danse. Dans son *De orchestra*, Meursius cite la cordace, mais est aussi peu prodigue de renseignements théoriques à son sujet que pour toutes les nombreuses danses dont il se contente de donner les noms. La cordace devait répondre à notre genre bouffon, genre qui nous rappelle Paul l'Aérien qui, dans un ballet à l'Opéra, costumé en singe, sautait d'arbre en arbre. Le véritable genre bouffon disparaît dans le ballet, comme dans l'opéra et l'opéra-comique. Où sont Sainte-Foix et Paul l'Aérien?

COSAQUE (LA). Nom d'une danse russe encore usitée chez les paysans de Russie; elle rappelle les mouvements brusques et talonnés de la mazurka et de la czarda, mouvements vifs, bruyants, qu'accompagnent de nombreux coups de talons éperonnés. La czarda paraît être, du reste, une sorte de cosaque, mais avec cette nuance qu'elle serait moins facile à adopter dans les salons comme danse usuelle. La czarda peut être regardée comme danse nationale des Hongrois, comme musique et comme danse; les musiques des czardas sont toutes aptes à entraîner les danseurs par leur rythme fortement accentué et leur chant énergique. La cosaque était connue depuis longtemps, car Despréaux en parle dans son *Art de la danse* :

Du grimacier Cosaque on eut la fantaisie.

Il en définit ainsi le caractère, qu'il dépeint en son vers, dans les notes jointes au texte : « Danse triviale de Pologne; c'est un composé de grimaces; le danseur s'assied presque sur les talons. Cependant on l'ennoblit un peu en la polissant, c'est-à-dire en ne chargeant pas les mouvements. De là est venue évidemment la czarda, dans laquelle on a fait disparaître tous les mouvements grossiers. »

M. Giraudet cite, dans son *Traité de danse* de 1890, une cosaque russe tenant beaucoup de la danse théâtrale ou de la danse usitée quelquefois dans les régiments; les prévôts militaires de danse la tiennent en grand honneur. J'emprunte au professeur Giraudet le texte de la théorie qu'il en donne, théorie qui est fidèlement celle adoptée dans les classes de danse régimentaires :

Cosaque russe. Mesure à 2/4 par deux ou quatre personnes. 1er pas : échappé par quatre attitudes en tournant à chaque reprise, et chaque fois du pas en avant; 2e pas : bourré en avant et en arrière; 3e pas : trois jetés en tournant sur le côté et de chaque pied; 4e pas : écart chinois toute la reprise, trois changements de

pied, brisé, entrechat; 5e pas : grand écart, trois changements de pieds, brisé, entrechat; 6e pas : entrechat, attitude, ailes de pigeon, brisé, entrechat, un tour à droite, un tour à gauche, brisé, entrechat; 7e pas : demi-pas russe en avant, glissade en arrière, brisé, ailes de pigeon, brisé, entrechat; 8e pas : brisé de chaque pied, deux entrechats deux fois, sisonne anglais à gauche; 9e pas : ballonné sur le côté, jeté en arrière, brisé, entrechat à droite et à gauche; 10e pas : pas russe en avant et déboîté en arrière; 11e pas : ailes de pigeon coupées trois fois, brisé, entrechat; faire ce pas une deuxième fois; 12e pas : cinquième pas d'été une fois en avant, une seconde fois, puis en faire la moitié seulement, se mettre à genoux et se lever en entrechat; 13e pas : chassé ouvert en avant, et en se dirigeant sur les côtés; sur 4 mesures, un tour; sur 4 mesures, changez de main et terminez en deux lignes; 13° sur 2 mesures, avancez ; sur 2 mesures, les dames passent d'un côté, les cavaliers de l'autre, toujours en ligne; 14° promenade autour du salon; après 4 mesures changez de dames. — Nota. Pour changer le cavalier conducteur, on frappe des mains comme signal. Répétez sept fois ce mouvement sur 32 mesures. Chaque cavalier se retrouve avec sa dame; 15° sur 8 mesures, formez moulinet des dames, se donnant la main droite et tournant deux tours avec les cavaliers; 16° sur 8 mesures, même figuration et même mouvement main gauche et rotation opposée; 17° sur 8 mesures, formez rond des dames au milieu du rond des cavaliers et tournez en sens opposé les uns des autres; 18° 2 mesures pour élargir le double rond, et formez le rond en élevant les bras; 19° les cavaliers abaissent les bras et enlacent le rond des dames; 20° 2 mesures pour convertir le rond des dames en deux lignes; 21° 2 mesures pour reculer les deux lignes; 22° sur 1 mesure ou trois temps, en avant deux; sur 2 mesures, tour de main; sur 1 mesure, retour en places;

23° même chose du côté opposé, à gauche, et deux tours; 24° répétez même chose; 25° 8 mesures pour former deux lignes, l'une de cavaliers, l'autre de dames; 26° promenade pour reconduire les dames à leurs places.

COTILLON. Nom de la danse la plus répandue de nos jours et appelée jadis les cotillons. Elle était et est encore exécutée par un nombre de couples indéterminé, couples toutefois plus nombreux maintenant qu'anciennement. Les premiers cotillons étaient une sorte de branles composés d'une seule figure, tandis que de nos jours ces figures sont innombrables, surtout depuis que les marchands de jouets ont remplacé les professeurs de danse dans la composition des figures.

En effet, depuis quelques années, les figures classiques ont disparu pour faire place à des jeux avec accessoires et, le plus souvent, à la distribution de souvenirs commémoratifs du bal. Le cotillon est toujours conduit par un couple prenant le titre de couple conducteur. Le fils ou la demoiselle de la maison sont toujours ou du moins devraient être chargés de cette mission, mission qui est loin d'être une sinécure. Tout l'entrain de la danse dépend de celui dépensé par le couple conducteur, lequel doit constamment veiller à l'ordre des figures, à leur suite agréablement dessinée, en un mot à ce que danseurs et danseuses ne trahissent pas l'ennui des interminables figures dont on se plaît à prolonger la danse. Il est facile, en quelques mots, de peindre la métamorphose du cotillon moderne : l'ancien faisait appel à l'intelligence, à l'esprit du couple conducteur et des danseurs, le nouveau consulte la bourse de la maîtresse de maison qui l'ouvre plus ou moins selon sa position, sa situation et les exigences de la réception dansante. N'a-t-on pas vu dans ces dernières années distribuer jusqu'à des bijoux, des bracelets? Passe encore un carnet de bal mentionnant la date de la fête et le nom de la com-

tesse ou même des éventails offerts aux dames avec leurs noms, mais des objets vulgairement appelés bibelots!

Tous les danseurs sont forcés d'obéir aux ordres donnés par le couple conducteur, sans quoi le cotillon devient monotone et languissant, qui plus est désordonné ; tout couple invité par le conducteur doit exécuter les figures indiquées et il est malséant de ne pas répondre à l'invitation adressée. Le signal du couple conducteur, qui autrefois était donné en frappant dans ses mains, l'est maintenant en frappant sur un tambour de basque enrubanné. Ce signal indique le couple qui doit commencer la ou les figures et aussi les finir. Toutes les figures individuelles, c'est-à-dire faites par un seul couple, sont répétées par tous les autres, à moins que, dans le cas où le cotillon serait trop nombreux, le couple conducteur ne juge à propos de les changer. Le couple conducteur se place à la droite de l'orchestre et l'ordre des partants suit sa droite. Tout couple ou tout participant à la figure la commence et la termine par quelques tours de valse, et les dames sont alors reconduites à leurs places près de leurs cavaliers. Le nombre de ces figures est indéterminable, seule la dernière ne peut varier, car elle consiste en une promenade précédant les adieux adressés à la maîtresse de maison chez laquelle a lieu le bal. Cette promenade, afin de prolonger le plus possible le plaisir du bal, s'exécute presque toujours avant un galop ou une farandole générale. Chaque couple, après la promenade. se place devant la maîtresse de maison alternativement pour la saluer ; le premier élève les bras, afin de permettre au second de passer dessous ; le second couple fait de même. pour que le troisième passe sous les bras du premier et du second et ainsi de suite jusqu'au dernier. Chaque couple, sous les bras duquel on a passé, recule de quelques pas et de telle sorte que le dernier couple se trouve devenir le premier. Au moment où ce dernier termine son salut, le conducteur fait former deux

lignes vis-à-vis, l'une de dames, l'autre de cavaliers ; il donne au chef d'orchestre l'ordre de jouer un galop en 2/4 (vivace) et tous les cavaliers prenant leurs dames s'élancent au galop, à moins que se tenant par les mains le conducteur ne les entraîne dans une farandole.

COUPÉ. Nom d'un pas de danse fréquemment employé dans la danse de ville ou de théâtre ; il s'exécute ainsi : placé à la cinquième position et ayant le pied droit croisé devant le pied gauche, pliez également les genoux en élevant le pied gauche à la quatrième position en l'air derrière la jambe droite ; laissez ensuite descendre le pied gauche derrière le pied droit en cinquième position et élevez en même temps le pied droit à la cinquième position en l'air en sautant.

COUPÉ DESSUS. On entend par coupé dessus celui dans lequel la jambe placée derrière se rapproche pour faire élever l'autre en avant. Dans le cas contraire, le coupé prend le nom de *coupé dessous*.

COUPÉ SUR LES POINTES. On appelle ainsi l'enchaînement de deux pas marchés et glissés sur les pointes. Placé en cinquième position, le pied droit devant, pliez les genoux et relevez-vous en glissant le pied droit à la quatrième position devant ; rapprochez le pied gauche à la première position près du droit et élevez-vous sur les pointes. Ces coupés sont généralement faits sur une mesure lente en trois temps et dans toutes les directions. Pour reculer. on glisse au premier temps, le pied à la quatrième position en arrière et l'on rapproche l'autre pied en le ramenant à la première à côté du pied commençant le pas.

COURANTE. Nom d'une ancienne danse usitée au moyen âge et dont parle vaguement Thoinot-Arbeau ;

elle faisait partie des basses danses et était par conséquent lente et glissée terre à terre. Louis XIII excellait en cette danse, et plusieurs fois la dansa avec les dames de sa cour. La courante était exécutée par un couple seul sur une mesure binaire et lente; elle était réservée aux gens de haute lignée qui, dans les glissades marchées lentement sur les côtés, cherchaient à faire valoir leur grâce tout en voulant prouver leurs titres de vieille noblesse par une tenue altière, un port de buste et de tête souvent exagéré. On ne parle déjà plus de la courante sous Louis XIV, les danses sautées et plus animées la remplacent. Quant à la théorie, elle ne nous reste que très imparfaitement donnée: quelques allées et venues avec balancés et coupés; peut-être le pas suivant y était-il employé.

COURANTE (TEMPS DE). On donne ce nom à un temps de danse abandonné depuis longtemps; malgré son brio, il ne produit jamais au théâtre l'effet que les danseurs habiles étaient en droit d'espérer; il était trop terre à terre. Compan en donne la théorie suivante: « Je suppose que vous deviez faire le temps de courante du pied droit; ayant le pied gauche devant, le corps posé dessus et le droit derrière à la quatrième position, le talon levé et prêt à partir ; de là vous pliez en ouvrant le pied droit de côté et, lorsque vous vous êtes relevé avec les genoux étendus, vous glissez le pied droit devant à la quatrième position et le corps se porte entièrement dessus. Mais, à mesure que le pied droit se glisse devant, le genou gauche se détend et son talon se lève, ce qui renvoie facilement le corps sur le pied droit. Du même temps, vous vous élevez sur les pointes et ensuite vous baissez le talon en appuyant tout le pied à terre, ce qui termine le temps de courante. » Dans les leçons de notre Conservatoire de danse, les temps de courante sont travaillés à un et deux mouvements et, le plus souvent, sont accompagnés de port de bras (voir ce mot).

COURANTE SIMPLE (TEMPS DE). Placé à la cinquième position, le pied droit devant, pliez les genoux et relevez-vous en dégageant le pied droit à la seconde position de côté; de cette deuxième position, portez le pied droit en quatrième position devant sur la pointe, ramenez la gauche à la première position près du droit. Si les bras accompagnent les jambes, on les élève et on les arrondit sur le premier temps de la mesure, ou on les étend suivant la pose demandée. Quelquefois on élève, en l'arrondissant, le bras droit un peu plus haut que l'épaule quand le pied droit passe de la deuxième à la quatrième position. Le bras gauche conserve sa tenue horizontale, mais toutefois légèrement porté en arrière afin d'ajouter plus d'expression dans l'effacement de l'épaule.

COURANTE A DEUX MOUVEMENTS (TEMPS DE). Placé en cinquième position, le pied droit devant, pliez les genoux, glissez le pied droit à la seconde position sur la pointe, posez le talon ; pliez une seconde fois les genoux et restez plié; relevez-vous en tendant les jambes. Portez ensuite le pied droit à la quatrième position et rapprochez la gauche en première à côté du droit. Les mouvements de bras sont identiques à ceux des temps de courante simples.

COURS DE DANSE. Ce mot depuis longues années a remplacé l'ancien terme usité pour dénommer les salles d'étude consacrées ou affectées à la danse. Anciennement, les leçons d'ensemble, c'est-à-dire réunissant un certain nombre d'élèves, avaient lieu chez le professeur ne conviant que ses adeptes proprement dits. Depuis 1844, l'invasion de la polka a changé complètement le caractère des leçons, et nous avons vu Cellarius, Laborde et Desrat père inaugurer des réunions où des dames professeurs venaient faciliter chez les élèves les mouvements des danses tournantes. L'an-

cien mot impliquant l'idée de réunion d'élèves, académie de danse, salle de danse, fut remplacé par celui de cours Laborde, cours Cellarius, cours Desrat. Seuls, les maîtres de gymnase ont conservé leur ancienne appellation : salle Ruzé, salle Mérignac, etc.. On désirerait très vivement dans le professorat de la danse que tous les maîtres s'adjoignissent des prévôts en danse, tels que les prévôts en escrime, au lieu de confier le soin des leçons dans les cours de danse le plus souvent à des femmes plus qu'inexpérimentées. Les leçons sont devenues de petites réunions, simulacres de bals, dans lesquelles on s'efforce à procurer à l'élève plus de plaisir que de travail.

La conséquence fâcheuse d'un tel abandon chez les professeurs ne tarda pas à se produire, et les suites en sont telles que nous voyons homme ou femme, tailleur ou maître d'hôtel ou tout autre tenir un cours de danse. Nul contrôle, nulle intervention autre que le luxe doré d'un salon ou la réunion d'agréables dames professeurs. Où sont nos anciennes salles d'étude? Où sont ces anciennes salles armées sur tous les côtés de barres d'appui pour les mains, et où le travail était assez pénible et opiniâtre pour bannir le plaisir? L'amour de l'art nous envahissait et ne laissait place qu'au labeur. En un mot, pourquoi ne pas exiger des professeurs de danse ce que l'on demande aux prévôts de gymnastique et d'escrime : un certificat d'aptitudes? Pourquoi ne pas contraindre les maîtres à danser à justifier par leurs aptitudes le droit et surtout la puissance d'enseigner? Tel maître, tel élève, dit l'ancien proverbe; passons-le momentanément sous silence, sans autre observation. Les grandes affiches, les multiples paperasses distribuées à profusion dans les rues et sur les boulevards de Paris ne tiendront jamais lieu de bons diplômes gagnés au profit de l'art. Une nouvelle organisation s'impose dans le professorat de la danse, tant pour l'honorabilité de ses représentants que pour

l'intérêt de l'art. Que le prochain congrès de la danse puisse se tenir à Paris, et je trouverai là une des premières et plus importantes questions à poser et à élucider.

CUBISTIQUE. Les Grecs désignaient par ce nom une de leurs danses et aussi un des genres spéciaux à ces danses. Les auteurs anciens les ont divisées en trois catégories : 1° la cubistique ; 2° la sphéristique ; 3° l'orchestrique. Celle dont nous nous occupons était classée dans les danses triviales et consistait, comme l'indique l'étymologie du nom, en sauts et culbutes ; elle pourrait nous rappeler les tours d'adresse de nos saltimbanques et Burette, dans ses Mémoires de l'Académie des inscriptions, semble partager mon avis.

CUISSE (TEMPS DE). Nom d'un temps de danse délaissé depuis longtemps en raison de sa difficulté et de la force musculaire qu'il demande à la hanche. On l'exécute ainsi : placé à la cinquième position, le pied droit devant, pliez les genoux et en même temps étendez la jambe droite tout en conservant la jambe gauche fléchie, bien qu'elle supporte le corps ; faites rapidement venir la jambe droite devant la gauche, étendez-la une seconde fois et laissez-la retomber en cinquième position devant la droite. Ces mouvements demandent autant de force que de rapidité. Ce pas est fait devant ou derrière, selon que la jambe élevée retombe devant ou derrière.

CULBUTE. Ce mot n'appartiendrait pas à la danse si les Romains ne l'eusssent employé pour exprimer le saut renversé qu'ils exécutaient dans leurs danses religieuses. On comprend difficilement cette anomalie ; il faut quand même mentionner ce que nous rapportent les historiens, d'après lesquels la culbute était dansée, dans les fêtes du dieu Cossus, par des saltateurs bondissant et se renversant sur des outres graissées d'huile.

CURÈTES (DANSE DES). La danse des curètes et des corybantes était fort en usage chez les premiers Titans; elle était exécutée au son des fifres, tambourins et sonnettes. Tout fait présumer qu'on la dansait armé, car on en trouve les acteurs couverts de boucliers et portant des lances, épées et javelots.

CYCLOPÉA. Nom d'une danse citée par Horace comme particulière aux Cyclopes; nous n'en trouvons aucune autre définition près des auteurs anciens.

CYNŒDOLOGIE. Nom donné chez les Ioniens à la classe de mimes dont l'obscénité faisait le principal but et caractère de leurs représentations.

CYTHARIS. Nom d'un mime célèbre dans l'antiquité. Il est cité comme captivant, par le talent de sa mimique, les faveurs de Marc-Aurèle.

CZARINE. La czarine a été composée comme valse, en 1856, par la Société académique des professeurs de danse de Paris; elle a été publiée à cette époque chez Gambodgi, 15, boulevard Montmartre, et Gaston de Lille en fit la musique. Malgré ses titres d'origine artistique, elle est restée lettre morte et n'a jamais été en usage dans les salons parisiens. La Société académique l'avait ainsi publiée :

« La czarine est dansée sur une mesure en 3/4, mouvement de mazurka et, de même que toutes les valses, est tournée à droite, à gauche, faite en avançant ou en reculant. Elle se compose de quatre pas prenant chacun une mesure et faite alternativement de chaque pied. Le cavalier commence ce pas du pied gauche et la dame du pied droit. »

Décomposition du pas : pas polonais ou temps de talon. — 1re mesure, 1er temps : assemblé du pied gauche devant en frappant légèrement les talons;

2e temps : glissé de côté du même pied ; 3e temps : coupé du pied droit, le pied gauche restant en l'air. — 2e mesure, pas russe ou de basque : 1er temps : jeté sur le pied gauche, le pied droit étant légèrement soulevé ; 2e temps : poser le pied levé et l'écarter en le glissant suivant la direction cherchée ; 3e temps : rapprocher le pied gauche et pousser, par un léger coup de talon, le pied droit qui restera levé. — 3e et 4e mesures, holubieck ou tour sur place : 1er temps : le pied droit étant resté levé sur le temps précédent, laisser retomber ce pied à la quatrième position derrière ; 2e temps : pivoter un demi-tour sur les pointes en changeant de pied ; 3e temps : relever ce même pied droit. L'holubieck se faisant du pied droit, le premier temps sera fait par derrière ainsi que le demi-tour ; avec le pied gauche, le premier temps sera fait en avant ainsi que le demi-tour. Ces quatre pas ou mesures, ainsi qu'il est dit plus haut, se répètent exactement et dans le même ordre du pied droit, la dame l'exécutant du gauche. Dans la succession de ces quatre pas, les deux danseurs accomplissent un tour entier. Pour la promenade, l'hobubieck est remplacé par deux pas russes ou pas de basque, ce qui donne : 1re mesure : un pas polonais ou temps de talon ; 2e mesure : trois pas russes ou de basque.

D

DACTYLE. Le dactyle était une danse usitée chez les curètes dont parle Athénée dans son *Banquet des savants*, lib. I, cap. x. Quelquefois on l'appelait corybantia. Elle était exécutée sur des paroles dont les vers n'étaient composés que de trois syllabes, un dactyle. Selon la fable, elle fut inventée par les corybantes qui, gardiens de Jupiter, frappaient en la dansant leurs boucliers d'airain pour éviter les ennemis importuns.

DAMES (QUADRILLE DES). Quadrille composé en 1860, par M. Périn. professeur de danse. Bien que ce quadrille soit resté confiné dans les salons du professeur et n'ait jamais acquis droit de cité dans les salons, l'intérêt historique s'impose et il doit trouver place dans ce dictionnaire. L'auteur le publia ainsi : « Le quadrille des dames se compose de cinq figures et est dansé par quatre couples dont un prend le nom de couple conducteur et le n° 1, le vis-à-vis prend le n° 2, le couple de droite n° 3, celui de gauche n° 4.

Théorie de M. Périn. — 1re figure : les couples nos 1 et 2 traversent par une demi-chaîne anglaise ; les quatre dames balancent avec les cavaliers qui se trouvent à leur droite ; même figure pour revenir à sa place. Les quatre dames avancent ensuite au milieu du quadrille et se font la révérence ; elles retournent ensuite à leurs places par leur gauche. Les couples 3 et 4 font la même figure à l'exception de la révérence des dames qui ne se répète pas. — 2e figure : le cavalier n° 1 fait avec la dame n° 2 un tour de main à gauche ; un tour de main gauche avec la dame n° 4 pour revenir à sa place. — NOTA : Chaque dame, ayant tourné avec le cavalier, tourne de l'autre côté avec son partenaire ; les cavaliers et les dames, étant placés en face l'un de l'autre et se donnant la main gauche, gagnent le milieu du quadrille par quatre pas de côté et retournent à leurs places par quatre autres pas ; on fait un tour entier sur place sans se quitter les mains. Les cavaliers nos 2, 3, 4 font la même figure qui est jouée quatre fois. — 3e figure : les couples 1 et 2 vont trouver le couple de droite ; les cavaliers prennent la dame qu'ils ont devant eux par les deux mains, font un chassé ouvert, c'est-à-dire qu'ils s'éloignent l'un de l'autre, et, par un demi-tour, fait avec la dame, se placent ainsi : le 1er cavalier en face du 3e, le 2e en face du 4e. Les quatre couples forment un carré par une chaîne continue des dames ; en avant huit de chaque côté et croisé huit. Les cavaliers nos 1 et 2 prennent de

la main gauche la main droite de la dame de vis-à-vis et changent de places, tandis que les cavaliers nos 3 et 4 font un tour de main à leurs places. On recommence pour que les cavaliers reprennent leurs places. Les couples nos 3 et 4 font la même figure qui est jouée quatre fois. — 4e figure : les dames nos 1 et 2 avancent au milieu du quadrille et se donnent la main gauche; la dame no 3 vient donner la main droite à la dame no 1, en même temps que la dame no 4 donne aussi la main à la dame no 2. Les quatre dames se tenant par les mains font quatre balancés; les dames nos 1 et 2 se quittent les mains et, deux par deux, font un tour sur elles-mêmes; elles recommencent les balancés. Les dames nos 3 et 4 font un à-droite et un à-gauche, balancés avec leurs cavaliers, tandis que les dames nos 1 et 2 le font avec leurs vis-à-vis d'elles. Les dames nos 1 et 2 recommencent la figure pour retrouver leurs places. Les dames nos 3 et 4 font après le même mouvement et la figure est jouée quatre fois. — 5e figure : les couples nos 1 et 2 vont en avant et en arrière pendant que ceux de la contre-partie se séparent pour aller sur les côtés et revenir à leurs places; les couples de la contre-partie font à leur tour en avant et en arrière, tandis que les autres se séparent; tour de main général. Les couples nos 1 et 2 avancent de nouveau et chaque cavalier prend la dame de son partenaire fait à gauche les tiroirs avec les autres couples; on revient à ses places, pendant que les deux couples qui se sont avancés font un demi-tour terminé à la place l'un de l'autre. Les quatre dames en avant et en arrière font un demi-moulinet de la main droite terminé au cavalier partenaire. Une seconde fois la figure des tiroirs et du rond avec les dames partenaires est répétée. La figure recommence entièrement pour que les dames retournent toutes à leurs cavaliers. Les couples nos 3 et 4 font la même figure, et ce sont ces couples qui avancent à leur tour pendant que les couples nos 1 et 2 vont sur les côtés. — Coda : chassé-croisé huit, tour de main droite avec la

dame de gauche, revenir à la place de sa dame; même figure pour reprendre ses places; saluts et révérences. Cette figure se joue quatre fois et la coda pour finir. »

DANAÉ. Nom d'une ancienne danse grecque dans laquelle on représentait la fable de Danaé. Selon Arnobe, chap. VII, la danaé, en simulant l'enlèvement de Ganymède, laisse dans l'âme les plus douces et les plus molles expressions. On retrouve dans cette appréciation la note d'une foule d'anciennes danses de la Grèce.

DANCING-CAR. Nom moderne donné à un compartiment ou wagon de chemin de fer dans lequel les Américains cherchent à abréger leurs longs voyages en se livrant au plaisir de la danse. Pour la première fois, en 1883, ils ont inauguré cette nouvelle attraction. Le *Gil Blas* du 2 février 1883 a mentionné le fait dans la chronique suivante : « C'est d'Amérique que les nouveautés de tout genre nous viennent. La plus récente idée de ces Yankees a été le dancing-car sur les voies ferrées. Oui, dans les trains qui courent avec une rapidité vertigineuse, dont aucune de nos lignes n'offre l'exemple, on a imaginé des salles de danse dans d'immenses wagons à bagages. Ces wagons sont très élégamment décorés, brillamment illuminés, et les femmes portent à ces réunions de délicieuses toilettes, revêtues dans le dressing-room du même train. Il faut bien occuper les loisirs si longs d'un voyage de San-Francisco à New-York, et l'on n'a pas là pour rien l'évangile de Franklin où il est dit: « Si vous prenez la vie, ne perdez pas le temps, car c'est l'étoffe dont la vie est faite. » Les misses suivent en conscience le précepte et ne restent pas deux minutes sans flirter. » (*Gil Blas*, 2 février 1883.)

DANSE. Ce mot exprime l'action de mouvoir son corps en harmonie avec une mesure déterminée et en donnant telle ou telle expression aux mouvements. La danse n'a

pas eu dans les premiers temps le même sens qu'elle a de nos jours. Son importance chez les Grecs était telle qu'ils l'appelaient νόμος, règle ou loi du corps. Lamartine l'a décorée du titre d'harmonie du corps. Primitivement la danse ne fut que l'art grossier des gestes pour y introduire ces sauts et ces tours d'adresse que nous trouvons plus tard. Toutes les anciennes danses des Grecs, en exceptant toutefois la cordace et la cubistique, se présentent sous un aspect terre à terre. Aussi ancienne que le monde, l'histoire de la danse peut offrir un vaste champ d'études à celui dont la patience et le courage pourraient triompher des difficultés d'une telle entreprise.

Les anciens divisaient la danse en trois parties bien distinctes :

1° Les danses sacrées et religieuses ;
2° Les danses militaires ;
3° Les danses privées et particulières.

Chacune de ces danses étant expliquée dans ce dictionnaire au mot la qualifiant, nul besoin d'en parler ici. Quant aux chercheurs et aux curieux, ils trouveront dans les Mémoires de Burette à l'Académie des inscriptions et belles-lettres des notes pleines d'intérêt. J'ai publié, en 1860, une notice sur ces anciennes danses dans la *Revue universelle*, mois de février. Pendant la dernière partie de ce siècle, la danse revêt un caractère nouveau ; actuellement elle a perdu son dernier prestige au théâtre et à la ville, car elle est délaissée dans les salons à tel point qu'on ne saurait maintenant s'expliquer le vers de Despréaux, si juste en son temps :

De l'éducation la danse est le vernis.

Trop souvent cet exercice a été et est plus que jamais regardé comme plaisir et amusement seuls ; on a abandonné les études préparatoires et, je ne crains pas de l'écrire, la faute en revient surtout aux professeurs qui cèdent trop facilement aux désirs trop impatients de

leurs élèves. On pourrait néanmoins dire que, si l'on n'a jamais vu les danseurs si peu brillants, on n'a jamais vu les bals plus nombreux; commencés à la mi-novembre, ils finissent à peine à la mi-juin.

Pour toute question historique servant à l'étude de la danse chez les anciens, chez les modernes et chez nos contemporains, je renvoie le lecteur à la partie bibliographique de ce dictionnaire, décrite à la fin du volume.

DANSEUR. Ce mot ne s'adresse généralement qu'aux danseurs de théâtre; il y aurait quelque trivialité à l'employer pour le danseur de ville, à moins qu'il ne soit accompagné d'un qualificatif quelconque ou employé dans une théorie.

Quoi qu'en dise un ancien proverbe: « Bête comme un danseur », les qualités nécessaires et indispensables au danseur sont multiples, s'il veut, bien entendu, se créer un rôle vraiment artistique. Non seulement son corps doit nous offrir les formes les plus régulières, mais son intelligence ne doit en rien céder à son talent d'acteur; la musique lui est de toute nécessité et il lui faut la comprendre plus encore que le chanteur. N'a-t-il pas pour lui que ses gestes et sa mimique? A-t-il d'autres ressources que ses membres et ses yeux pour traduire le libretto? Saint-Léon possédait toutes ces qualités et Mérante les rappelait encore naguère. Mais nous sommes loin de Noverre, maître à danser, compositeur de ballet, écrivain. Rosita Mauri, Subra, Sangalli, etc., font revivre la Cerrito, Badagnof, Fany Essler, mais après elles?

Quant à la danse de ville, elle est peinte de nos jours en deux mots : valse et boston. Le vieux quadrille français n'existe presque plus, il agonise au milieu du lourd sommeil des danseurs. Puisse le folâtre quadrille américain ne pas trop tôt subir le même sort, car nos bals deviendraient rapidement de tristes et mélancoliques réunions.

DANSEURS DE CORDE. Nous devons aux Grecs l'institution des danseurs de corde, danseurs devenus acrobates; le public ne prend plus de plaisir à voir le véritable danseur exécutant des pas de danse, jetés, entrechats, etc., sur une corde tendue et élevée de terre, avec autant d'aisance que s'il les pratiquait sur le sol. Anciennement les jeux scéniques offraient à ce genre de danse une grande variété; un des exercices que pratiquent nos acrobates sur une boule n'est autre que le souvenir de la danse des outres. Après avoir gonflé d'air des outres faites en cuir très épais, les danseurs, appelés aussi voltigeurs, recouvraient d'huile ces outres sur lesquelles il se livraient à leurs sauts, culbutes et tours. Les danseurs de corde étaient très en faveur chez les Romains; ils en comptaient quatre classes différentes. Les premiers voltigeaient autour de la corde comme une roue autour de son moyeu; ils s'y suspendaient ensuite par le cou ou par les jambes. Les seconds volaient de haut en bas sur la corde, appuyés sur l'estomac, tout en étendant horizontalement les bras et les jambes. Les troisièmes couraient sur cette corde en avançant ou en reculant. Enfin, les quatrièmes, plus vifs et plus alertes, exécutaient mille tours d'adresse, comme s'ils eussent simplement tenu les pieds à terre. Ces danseurs portaient, suivant leur genre, les noms de scœnobates, acrobates, neurobates et aribates. Nous ne retrouvons plus les véritables danseurs de corde que parmi les saltimbanques dans les fêtes foraines, et la plus célèbre de tous fut Mme Saqui; âgée de quatre-vingts ans, elle donna en 1829 une dernière représentation dans laquelle elle traversa la place de la Concorde, conduisant une brouette devant elle sur une corde élevée à 20 mètres de terre.

Les gymnasiarques ont aujourd'hui remplacé, pour ainsi dire, les danseurs de corde. Il est assez curieux de savoir que tous les anciens danseurs de corde devaient travailler à terre tous leurs exercices et être même très experts en danse de théâtre.

DAPHNÉ. Les Grecs appelaient ainsi une danse représentant la métamorphose de Daphné; Anténor nous a transmis l'épigramme suivante d'Ausone au sujet d'un danseur habile à la daphné :

Daphnem et Niobem saltabit, scimus, ibidem.
Ligneus est Daphne. Saxeus est Niobe.

DÉCOUVERTE (DANSE DE LA). Danse en usage chez les sauvages et particulière aux Sakis et aux Othagras. Ils cherchent à peindre en la dansant tous les mouvements qu'ils ont coutume de pratiquer dans leurs excursions guerrières, en vue de surprendre ou de découvrir l'ennemi.

DÉDALIENNE (LA). Danse sacrée en grand honneur chez les anciens; elle est représentée sur le bouclier d'Achille, et Lucien en fait le plus grand éloge. « Le bouclier d'Achille, dit-il, retrace des adolescents qui dansent en se tenant par les mains. Les filles sont vêtues d'une étoffe de lin douce et légère; les hommes portent des tuniques d'un tissu plus fort, dont la couleur a celle de l'huile. Pliant leurs pieds dociles, tantôt ils voltigent en rond aussi rapides que la roue mise en mouvement par la main du potier, tantôt ils se mêlent et courent, formant divers labyrinthes. Deux sauteurs se distinguent au milieu du cercle; ils entonnent le chant sacré et s'élèvent d'un saut rapide. »

DEINOS. Nom d'une danse grave des Grecs citée par quelques auteurs anciens, mais paraissant avoir été peu répandue.

DÉLIENNE. Danse sacrée des Grecs consacrée aux fêtes de Délos auxquelles tout le peuple assistait. Les danses déliennes étaient exécutées au son de la lyre et de la flûte par les jeunes filles des premières familles et leur principal caractère consistait à former des ronds en

se tenant les unes et les autres par des guirlandes de fleurs; elles en ornaient la statue de Vénus à la fin de la danse. L'hymne de Diane était alors chanté par toute l'assemblée. Les jeunes filles dont on avait le plus admiré la légèreté et l'habileté recevaient comme prix des couronnes d'olivier et de fleurs; souvent même de précieux trépieds. La délienne était ordinairement terminée par une sorte de tir à la cible pour les jeunes gens; ils s'exerçaient à percer de leurs flèches une colombe attachée à l'extrémité d'un mât.

DÉMARCHE. Pour tout danseur, comme du reste pour tout homme du monde, la démarche, ou le maintien, doit être surveillée et correcte; une démarche défectueuse est déplaisante à l'œil et accuse rarement une éducation soignée. Les principes généraux pour arriver à un maintien en rapport avec les conditions voulues par les usages courants de la société reposent sur les études ci-dessous :

Porter la tête droite tout en maintenant la souplesse du cou; effacer les épaules en prononçant la saillie de la poitrine; tendre les jambes sans raideur et les tourner légèrement en dehors ainsi que les pieds; rentrer un peu la ceinture en arrière et porter, en marchant, les pieds régulièrement droit devant soi; éviter de laisser aller les jambes de côté, ce qui donne au corps un air nonchalant; laisser pendre les bras naturellement le long du corps en évitant autant que possible une trop forte oscillation.

DERVICHES OU DERVIS. Danseurs turcs prenant le nom de danseurs religieux. Leurs danses sont d'ennuyeuses parades sans autre mérite que la bizarrerie et la difficulté de leurs mille et mille tours. On a beaucoup écrit sur ces prêtres derviches, et nous connaissons leur rôle et leurs gestes; parmi tous les écrivains qui les ont étudiés, l'Anglais Clarke est à la fois et le plus complet

et le plus intéressant. Son *Voyage en Asie, en Grèce, en Égypte* nous initie à leur type et à leur caractère ; on ne saurait mieux les connaître que par le récit de l'historien, récit écrit *de visu*.

« Lorsque nous fûmes entrés dans la mosquée, nous observâmes douze ou quatorze dervis qui se promenaient paisiblement en rond, devant un supérieur, dans un espace entouré d'une balustrade, au-dessous du dôme du bâtiment. Plusieurs spectateurs étaient placés en dehors de la balustrade ; on nous demanda, selon l'usage, d'ôter nos souliers et nous allâmes nous réunir à eux dans une autre galerie ; au-dessus de la porte étaient assis deux ou trois musiciens avec des tambourins et des flûtes, à la turque. D'abord les dervis, croisant leurs bras sur leur poitrine et prenant leurs épaules de chaque main, commencèrent à faire des révérences au supérieur qui se tenait debout, le dos appuyé contre la barrière, et faisant face à la porte de la mosquée. Après avoir passé l'un après l'autre devant lui et terminé leurs salutations, ils se mirent à tourner en rond d'abord assez doucement, mais ensuite avec une telle agilité que leurs longs vêtements s'étant déployés, et participant au mouvement circulaire, ils présentaient l'aspect de plusieurs parapluies ouverts tournant sur leurs manches. Dès le commencement ils avaient dégagé leurs mains de leurs épaules, ils les élevèrent graduellement à la hauteur de leurs têtes et la vitesse de leurs pirouettes alla toujours en augmentant. On les voyait les bras horizontalement tendus, les yeux fermés et tournant avec une extrême rapidité. La musique accompagnée des voix servait à les animer et, pendant ce temps, un vieux dervis, en pelisse verte, se promenait tranquillement au milieu d'eux avec un maintien assuré, mais exprimant autant d'attention et d'inquiétude que s'il eût dû expirer à la moindre infraction aux rites de la cérémonie. Nous remarquâmes que tous, dans cette danse, observaient la même méthode, c'était de tourner un de leurs

pieds et d'en fléchir les orteils en dedans à chaque mouvement du corps, tandis que l'autre pied conservait la position naturelle. Les plus vieux dervis paraissaient exécuter cette danse avec si peu de peine et de fatigue que, malgré la violente agitation de leur corps, leurs visages étaient ceux d'hommes plongés dans un profond et tranquille sommeil. Les plus jeunes tournaient avec autant d'agilité que les autres; mais cette agilité paraissait en eux le résultat d'une opération moins mécanique. Cet exercice extraordinaire dura pendant quinze minutes et nos yeux fatigués de ce spectacle commençaient à en souffrir. Tout à coup, sur un signal donné par le maître de ballet, tous les dervis s'arrêtèrent au même instant, et formèrent un cercle. Tous prenaient en même temps leurs épaules avec leurs mains, pour la seconde fois, se baissaient vers la terre. Ils se relevèrent et vinrent de nouveau se promener devant le supérieur en recommençant leurs salutations et, une seconde fois, nous les vîmes se livrer aux mêmes tournoiements Ils persévérèrent jusqu'à ce que de grosses gouttes de sueur qui tombaient de leur corps sur le plancher occasionnassent une telle moiteur que le froissement de leurs pieds fut entendu de tous les spectateurs. Alors on donna le troisième et dernier signal du repos et la danse finit. »

La danse des derviches est regardée chez les Turcs comme miraculeuse et, bien que la danse de société soit presque interdite, nul ne songerait à interdire celle des prêtres danseurs. Ces mouvements tournés ne sont pas les seuls usités par les derviches, ils en exécutent d'autres sous le nom de danse des miracles ou exercices du feu. Ils sautent à la façon de nos saltimbanques en tenant des épées nues qu'ils portent à la ceinture; puis, saisissant des fers rouges, ils les portent à leur bouche et les lèchent avec leurs langues. On suppose que le derviche Ménélaus fut, selon les interprètes de l'Alcoran, l'inventeur de la première danse derviche. Un

matin, pendant que Hansé jouait de la flûte. Ménélaus, son compagnon, se livra à une pirouette et la pirouette fut continuée pendant quinze jours et quinze nuits, selon la fable, bien entendu. Dans tous les cas les danseurs de théâtre de Louis XIV, Louis XV, même les nôtres ne peuvent se regarder comme les créateurs de ce pas dont le public sait apprécier les difficultés et les brillants effets qu'il produit sur la scène.

DÉVELOPPÉ. Temps de danse qui signifie étendre une jambe dans toute sa longueur en lui donnant la position régulière exigée dans la danse; une jambe seule supporte le corps pendant que l'autre se développe en avant, en arrière ou de côté, bien tournée en dehors et faisant angle droit avec la jambe soutenant le corps. Cette dernière peut reposer sur la pointe du pied seulement et le développé prend le nom de développé sur les pointes. Dans le travail de cet exercice, les élèves doivent mêler l'étude des bras à celle des jambes. Le port des bras mérite autant d'importance que celui des jambes, et, comme elles, ils sont assujettis à la mesure. Les développés avec les bras s'exécutent ainsi : en même temps qu'une jambe s'élève, les deux bras s'élèvent également devant la poitrine et, arrivés à la hauteur des épaules, se séparent pour former une ligne horizontale à leur niveau; quand la jambe retombe, les bras retombent en même temps le long du corps.

DIANE (LA). Danse instituée chez les anciens en l'honneur de Diane; suivant Compan, elle serait à la fois danse sacrée et danse particulière. Aristomène, appelé le Messénien, trouva, un jour, toutes les filles du pays rassemblées dans la ville de Carie où elles célébraient par des chants et des danses la fête de la déesse. Selon Pausanias, cette danse est gravée sur le fameux anneau de Cléarque sous le nom de danse des Cariatides. Avant la réforme de Lycurgue, les danses de

Diane occasionnèrent les plus grands malheurs. Hélène, la plus belle entre toutes les femmes, fut enlevée d'abord par Thésée et ensuite par Pâris; tous deux l'avaient vue briller par ses charmes dans les dianes. Plutarque raconte, dans ses Œuvres morales, que l'on reprit plus tard dans ces fêtes la coutume introduite par Lycurgue en conviant, à certains jours déterminés, les jeunes filles à ces réunions et en leur donnant pour seul costume leur virginité et leur pudeur. Quelqu'un demandant au législateur la cause de cette rénovation, Lycurgue répondit gravement : « Afin que faisant les mêmes exercices que font les hommes, elles n'aient rien moins qu'eux, ni quant à la forme et à la santé du corps, ni quant à la vertu et à la générosité de l'âme, afin qu'elles soient accoutumées à mépriser l'opinion du public. »

DICELISTÆ. Nom donné par les Lacédémoniens à leurs mimes et venant du grec διοσσίκέλοσις.

DIOSGONAI. Fêtes dans lesquelles on dansait en l'honneur de Jupiter; elles sont rappelées par Lucien comme étant très populaires.

DIPLÉ. Nom d'une ancienne danse exécutée dans les comédies d'Aristophane; le mot grec indique à la fois et les pas et la danse.

DIPODIA, DIAPODISMOS OU DIPODISMOS. Athénée et Pollux définissent par ces trois mots une danse lacédémonienne (Athénée, lib. I, cap. XIV et Pollux, lib. IV, cap. XIV).

DIPOLIA. Nom d'une danse de Laconie très usitée dans les fêtes des Dipolies.

DIVERTISSEMENT. On entend par ce mot la partie

dansante introduite dans les opéras ou opéras-comiques; il s'étend aussi à la danse de ville pour les fêtes dans lesquelles la danse joue un rôle prépondérant. Dans les opéras, le divertissement doit être amené par le libretto et faire presque partie intégrante de l'œuvre. Il n'est pas d'usage de voir figurer les premiers sujets de la danse dans ces entrées qui sont généralement réservées aux quadrilles de danseuses ou danseurs.

DOLIVA (LA). La doliva est une ancienne danse, même contredanse, usitée au moyen âge; elle présentait une grande similitude avec les branles et était surtout dansée dans les fêtes villageoises par les paysans qui y prenaient grand plaisir.

DUCHESSE (LA). Ancienne danse essentiellement française et empreinte de noblesse et de distinction dans ses moindres pas marchés gravement; elle était classée dans les basses danses et exécutée terre à terre.

DYONISIAQUES. Fêtes dansées et consacrées à Bacchus. Tous les auteurs grecs s'accordent à lui donner une grande importance et à vanter l'éclat et la magnignificence dont on les entourait. Dans la suite, ces danses dégénérèrent et donnèrent souvent lieu à scandale; hommes et femmes simulaient l'ivresse et l'orgie, et, la licence s'ensuivant, les Dyonisiaques furent supprimées et interdites.

E

ÉCHAPPÉ. Terme de danse exprimant le pas suivant : placé à la cinquième position, plier également les genoux et sauter après en retombant sur les pieds

placés à la seconde position; les pieds, en touchant terre, portent d'abord sur les pointes et ensuite sur les talons.

EFFACEMENT. Ce mot s'adresse aux épaules, et est un terme fréquemment employé dans les leçons pour habituer l'élève à porter ses épaules en arrière en faisant ressortir la poitrine. L'effacement des épaules bien observé donne au buste de la dignité et de la noblesse; au point de vue de la santé, il permet aux poumons une respiration d'autant plus grande et plus aisée que la poitrine en s'ouvrant peut absorber plus d'air.

ÉKATÉRIS. Mouvement usité dans une ancienne danse grecque et consistant à agiter les mains seules. Athénée cite ce mot comme danse mimique des mains sans impliquer l'action des autres partie du corps.

ÉKLATÉRIS OU ÉKATÉRIS. Dans son ouvrage sur la saltation théâtrale, M. de l'Aulnaye cite cette danse grecque comme ayant beaucoup de rapport avec la suivante, c'est-à-dire dansée avec les mains seulement.

ÉKLATISMA OU ÉCLATISMOS. Aristophane parle d'une danse ainsi nommée et particulière aux femmes qui, en s'y livrant, élèvent leurs talons au-dessus de leurs épaules.

ÉLEUSIS OU ÉLEUSINES. Les mystères d'Éleusis étaient, on le sait, en grande pompe en Grèce; ces fêtes, consacrées à Cérès et à Proserpine sa fille, étaient célébrées dans la vallée d'Éleusis. Solennelles entre toutes, ces fêtes se continuaient pendant neuf jours durant lesquels les quatre premiers se passaient en sacrifices et cérémonies particulières. Le soir du quatrième jour avait lieu la procession de la corbeille portée sur un char traîné par quatre bœufs. Le cortège était composé d'un grand nombre d'Athéniennes portant toutes des

corbeilles recouvertes d'un voile de pourpre et contenant tous les objets nécessaires à la cérémonie. La statue de la déesse était portée le front ceint d'une couronne de myrthe et un flambeau à la main. Suivait ensuite une nombreuse procession de femmes dont le nombre, souvent augmenté d'hommes, s'élevait jusqu'à trente mille. Au son des trompettes se formaient des chœurs de chants et de danses exprimant la plus grande joie, la plus vive allégresse. Ces Élensis représentaient une sorte de grand ballet ambulatoire.

EMBOITÉ. Terme de danse synonyme de croisé; on dit un emboîté pour signifier un pas dans lequel on exécute l'emboîture décrite ci-dessous.

EMBOITURE. On appelle ainsi la position des deux pieds placés à la troisième ou à la cinquième position; les deux talons et les deux pointes doivent se toucher dans la cinquième position, et, par suite, se trouver serrés en dehors l'un devant l'autre. Pour l'emboîture en troisième position, les deux talons seulement se croisent l'un devant l'autre par la cheville du pied.

EMMÉLIE. L'emmélie ou l'emméline, comme quelques auteurs l'ont appelée, était chez les Grecs la danse noble, douce et grave; essentiellement religieuse, elle était consacrée à retracer les actions des dieux ou les mystères de la nature. Cette danse brillait principalement par la science profonde des mouvements et l'homogénéité parfaite de toutes les parties dont elle était composée. Le mot grec explique et exprime un heureux accord de gestes nobles et élégants. On peut, par rapport à la danse, traduire le mot grec par une harmonieuse modulation du corps. Lucien, Platon, Aristophane et Pollux ont couvert d'éloges cette saltation. Non seulement elle est une danse, mais elle est souvent prise comme type de danses nobles et graves. En 1857, Ferdi-

nand Foucques, dans le n° 88 de la *Revue Française*, du 1er juillet, a rappelé l'histoire de cette danse qu'il reconnaît avoir été l'apanage des Grecs de haute condition. Burette, dans ses Mémoires, donne à l'emmélie le caractère de la *concinnitas*, c'est-à-dire danse bienséante et pacifique.

ENCHAINEMENT. On appelle ainsi dans une leçon de danse théâtrale une suite de temps ou de pas constituant une phrase; ces pas sont liés les uns aux autres comme les mots dans une phrase grammaticale. C'est au professeur, dans son cours, de savoir créer des suites de pas assez brillamment et savamment combinés pour donner à ses élèves le goût et le brio nécessaires aux ballets qui les attendent un jour. Despréaux dit avec beaucoup de raison :

> Un danseur m'ennuiera, fût-il plein d'agrément,
> S'il replace partout le même enchaînement.

ENDYMATOS. On trouve également *endymata* dans les textes anciens comme étant le nom d'une danse grecque usitée chez les Argiens; elle tire son nom du costume porté par les danseurs.

ENLEVÉ (sur les pointes). On dit aussi élevé sur les pointes pour exprimer le temps de danse consistant à élever les talons de terre en tendant le cou-de-pied; pourquoi trouve-t-on le mot *enlevé* et non celui d'*élevé?* Ce doit être pour signifier enlever le corps de terre par suite de la surélévation des talons; en tout cas le mot *élevé* serait plus simple.

ÉNOPLIENNE. Danse grecque très peu connue qui rappelle une sorte de pyrrhique; elle est rarement citée par les auteurs anciens.

ENSEMBLE. Ce mot s'emploie seul en danse de théâtre pour remplacer ceux de pas ou danse d'ensemble;

il exprime dans les ballets les motifs dansés par la troupe entière de danseurs, figurants, coryphées et souvent premiers sujets encadrés par eux.

Dans le cotillon, on appelle figures d'ensemble celles auxquelles tous les couples prennent part.

ENTRECHAT. Pas de danse très brillant et réservé à la danse de théâtre dans laquelle il produit toujours un grand effet; on le trouve exécuté par les danseurs de ville dans les anciennes contredanses et dans la gavotte. La célèbre danseuse, la Camargo, excellait en ce pas et en doubla les effets en créant les entrechats 5 et 7 terminés en attitude. Plus tard, en 1750, on vit Mlle Lamy arriver à faire sans efforts les entrechats 6 et 8. De 1766 à 1800, ce pas devenait tellement à la mode, à la ville comme au théâtre, que l'on se plaignit de la trop large prodigalité des artistes les entremêlant dans toutes leurs danses, dans toutes leurs entrées. On donne deux étymologies à ce mot *entrechat*, mais une seule paraît vraisemblable quand on connaît la théorie du pas: c'est celle résultant du changement de pied opéré entre chaque saut par le danseur. On la comprend d'autant mieux que dans les entrechats 3, 4, 5, etc., les pieds changent trois, quatre, cinq, etc., fois pendant chaque saut. La seconde étymologie donnée par Compan serait tirée du latin: *capriola intreciata*, parce que ces mots indiquent une cabriole sautée; elle reviendrait presque à la première si le mot *cabriole* ne venait pas contrecarrer le véritable pas de changement de pied. Dans son *Traité des ballets*, le Révérend Père Ménétrier écrit un chapitre réfutable théoriquement. Selon lui, on devait dire entrechas et non entrechat; il appuie son opinion sur ce que l'origine de ce mot est l'expression de chas, pièce de bois un peu longue et carrée servant de châsse à quelque instrument de bois ou de fer; ainsi on dit jeter un chas aux jambes et ce n'est que par corruption que l'on dit un chat aux jambes, pour supposer une entrave lancée dans

les pieds du danseur. Ce Révérend Père a fait moins d'entrechats que moi, car il n'aurait point fait intervenir les chas ni les chats dans ce pas. La théorie donne raison à la première étymologie que j'ai citée.

Les entrechats se divisent en deux parties: les pairs, c'est-à-dire 2, 4, 6, 8 et les impairs, 3, 5, 7; les premiers sont terminés en retombant sur les deux pieds, et les seconds en conservant un pied en l'air après le saut. L'entrechat 2 est un simple changement de pied; avec les entrechats 4, 6, 8, les pieds changent deux fois, trois fois ou quatre fois pendant que le danseur s'élève en sautant et retombe ensuite sur les deux pieds, les pointes touchant terre avant le talon. Dans les entrechats impairs, les pieds changent trois fois, cinq fois et le danseur retombe sur un pied seul pendant que l'autre se maintient croisé devant ou derrière, ou même élevé perpendiculairement ou horizontalement à la jambe supportant le corps. Il est indispensable de préparer son entrechat par un plié des deux genoux fortement accentué, afin d'acquérir l'élan nécessaire au saut.

ENTRÉE. Ce mot signifie dans la danse de théâtre la division des parties d'un ballet dans les différentes scènes. On le trouve dans la *Chorégraphie* de Feuillet comme impliquant une danse de ville dont il donne les pas et la musique. Pour ce qui concerne la danse de ville, le mot est pris dans une tout autre acception : on dit d'une demoiselle qu'elle fera, cette année, son entrée dans le monde, voulant dire par là qu'elle assistera pour la première fois aux bals de la saison.

ÉPANCONISMOS. Athénée appelle ainsi la danse dans laquelle les danseurs se frappent les hanches avec leurs coudes; il reste muet sur son caractère privé ou public.

ÉPAULEMENT, ÉPAULER. Terme usité en danse

pour demander à l'élève un mouvement de l'épaule prononcé dans telle ou telle direction, devant ou derrière ; on épaule en arrière, à droite, en renvoyant fortement l'épaule dans cette direction sans déplacer l'épaule gauche. Dans l'épaulement en avant, l'épaule inverse à cette mise en mouvement est rejetée en arrière. Les épaulements sont plus ou moins prononcés suivant les besoins de l'attitude à prendre.

ÉPIBÈMA. Nom donné chez les Grecs aux mouvements exécutés dans les danses accompagnant les chœurs de chant.

ÉPICRÉDIOS. Nom d'une danse grecque privée ou familière, principalement champêtre. Elle est citée par Athénée comme fort en usage chez les Crétois ; l'auteur la juge militaire et faisant partie des danses publiques guerrières. Très vive et très mouvementée, elle était dansée en armes, suivant la coutume des Crétois.

ÉPILÉNIOS. Nom d'une danse privée des Grecs, danse champêtre ; elle est citée par Athénée, Pollux, Longus et Philostrate, sous le nom de danse et chant des vendanges. Longus en donne la description suivante dans ses *Pastorales :* « Dryas se lève et commande qu'on lui joue un air bachique ; il exécute la danse du pressoir imitant successivement les vendangeurs : ceux qui portent la hotte, ceux qui foulent les raisins, qui emplissent les tonneaux et boivent le vin doux. Les mouvements du danseur expriment toutes ces choses avec tant d'art que l'on croit effectivement voir des vignes, un pressoir, des tonneaux et l'on croit que Dryas boit véritablement. »

Philostrate affirme aussi que tout homme même de haute condition peut sans déroger se livrer à la danse de l'épilénios.

ÉPIPHALLOS. Danse privée des Grecs jouissant de peu

de faveur par suite de sa lascivité. Athénée nous apprend qu'on ne la pratiquait que dans les noces et les festins.

ÉPIZÉPHIRIA. Danse familière usitée quelquefois chez les Laconiens; le nom seul nous en est resté.

ÉQUILIBRE. On entend par ce mot pour le danseur le principe fondamental de sa stabilité et de sa solidité qui doit rester la même, que le corps repose soit sur une jambe, soit sur deux; l'une ou les deux jambes peuvent supporter le corps en étant pliées sans, pour cela, nuire à l'équilibre du corps. Les qualités de cet équilibre reposent sur une grande souplesse des reins et des jambes, et sont la conclusion de tout ce qui concerne l'aplomb et le centre de gravité cités plus haut.

ÉROTIDIES. Fêtes dansées en Grèce et vouées à Cupidon et à Euterpe; elles étaient principalement usitées chez les Béotiens, qui les célébraient sur le mont Hélicon.

ESPARDANGETA. Ce mot indique le pas employé dans les danses catalanes par les plus habiles danseurs. Il est regardé comme le type des pas espagnols, et consiste en un battement très rapide du talon contre le cou-de-pied. Malgré la vivacité du mouvement, son action doit être facile et aisée, afin de conserver à la danse espagnole son cachet doux et gracieux. Le pas espardangeta rappelle en musique les notes d'agrément, et, dans la danse française, les petits battements sur le cou-de-pied.

ÉTÉ. Nom donné à la seconde figure de notre quadrille français, à cause des pas d'été exécutés en la dansant. Il était anciennement d'usage de faire un enchaînement de pas composé d'un chassé, un jeté, un assemblé devant pour les avant-deux; on donnait à la

réunion de ces trois pas le nom de pas d'été. Cette seconde figure fut aussi longtemps appelée avant-deux, parce que deux danseurs, un cavalier et une dame, s'avançaient vis-à-vis l'un de l'autre en la commençant. On trouvera la description entière de cette figure au mot *Quadrille*.

F

FAILLI. Nom d'un pas de danse exécuté de la manière suivante : placé à la cinquième position, le pied devant, marcher trois pas devant soi en précipitant ces pas et en les faisant le plus petits possible; finir en pliant les deux genoux et rester dans cette attitude pliée. Ce pas représente le mouvement d'une personne qui risque de tomber à terre; il se fait en avant, en arrière et de côté.

FANDANGO. Danse très répandue en Espagne et que nous devons considérer comme une épave des danses mauresques, un souvenir des danses voluptueuses de l'antiquité. Il produit sur les danseurs un effet que l'on pourrait appeler magique, tant il excite leur tempérament. Aux premiers accents de la musique. hommes et femmes se sentent saisis d'un entrain et d'une animation inconnus dans nos danses, et, suivant les endroits où ils le pratiquent, savent lui donner tel ou tel caractère. Le fandango diffère au théâtre du fandango de la ville, des salons; la grâce disparaît pour faire place à des gestes plus ou moins décents, pour ne pas écrire libres, et empreints de trivialité souvent éhontée. Il est généralement dansé par un couple seul s'accompagnant de castagnettes sur une mesure vive en 3/4. Le bruit de ces castagnettes, l'agitation des bras, le frémissement gé-

néral et les trépidations des pieds ajoutent à l'originalité de la danse un caractère tel qu'elle devient vie et action. Autant on éprouve de plaisir à la voir danser dans les salons, autant on peut la regretter pratiquée par le peuple. M[me] E. Voiart, dans son *Histoire de la danse*, raconte un fandango exécuté avec un brio et une gaieté véritablement espagnols : « Le fandango, dit-elle, ne se danse que par deux personnages, qui jamais ne se touchent, même de la main; mais en les voyant s'agacer, s'éloigner tour à tour et se rapprocher, en voyant comment la danseuse, au moment où sa langueur annonce une défaite prochaine, se ranime tout à coup pour échapper à son vainqueur, comment celui-ci la poursuit et en est poursuivi à son tour, comment les différentes émotions qu'ils ignorent sont exprimées par leurs regards, leurs gestes, leurs attitudes, on ne peut y méconnaître la cause de la séduction qu'il exerce, et les raisons qui le feront toujours rejeter du nombre des danses que la pudeur et la délicatesse européennes peuvent avouer. »

FARANDOLE. Ancienne danse populaire de France, répandue aussi dans le midi de la France; elle consistait en une longue file de danseurs se tenant par les mains ou par des mouchoirs ou encore des rubans et formant une chaîne. Tantôt les danseurs formaient des ronds en spirale et passaient sous les bras les uns des autres avec une rapidité proverbiale; tantôt la chaîne s'enroulait autour d'un couple après avoir passé sous ses bras. Cette farandole est fréquemment usitée de nos jours, aussi bien à la fin du quadrille américain que pendant le cotillon. On la voit très souvent tellement entraînante et entraînée que les danseurs parcourent toutes les pièces de l'appartement consacré au bal, voire même quelquefois descendent et remontent les escaliers.

FESTINS (DANSE DES). Cette danse avait lieu chez

les Grecs pendant les repas de famille. Primitivement, les parents eux-mêmes s'y livraient; mais plus tard on employa des danseurs de profession, et alors les convives ne se mêlaient à la danse que vers la fin du repas. Tous chantaient et dansaient ensemble. Xénophon donne la description suivante de la danse des festins :

« Dès qu'on eut desservi, les libations faites, les hymnes chantés, entrent un Syracusain avec une joueuse de flûte belle et bien faite, une danseuse exercée aux sauts périlleux, et un adolescent qui dansait et jouait de la lyre parfaitement bien. La danseuse avance dans la salle du festin au son de la flûte; on lui donne douze cerceaux; elle les prend, se met à danser, les jette en l'air avec tant de justesse que leur chute marquait la mesure en retombant dans sa main. On apporte ensuite un grand cercle garni d'épées, la pointe en dedans, au milieu duquel la danseuse exécute un grand saut, ce qui ne cause pas moins d'étonnement que d'effroi aux spectateurs qui craignaient de la voir blessée; mais elle s'en tira avec son adresse accoutumée et ne se fit aucun mal. L'adolescent se met ensuite à danser; ses gestes, ses mouvements le font paraître encore plus aimable aux convives. Un parasite, qui était du repas, se lève de sa place, fait quelques tours dans la salle et veut imiter tous les mouvements de l'adolescent et de la danseuse; mais il s'y prend de telle manière que tous ses gestes paraissent extrêmement ridicules. La danseuse, renversée, faisait la roue en rapprochant la tête de ses talons; le bouffon qui veut l'imiter se plie en avant et fait la roue dans cette position. On avait couvert d'applaudissements l'adolescent, parce qu'il donnait en dansant de l'action à tout son corps. Le bouffon demande un air plus gai à la joueuse de flûte, et se met à remuer en même temps les pieds, les bras, la tête, jusqu'à ce que, n'en pouvant plus, il tomba sur un lit. On apporte alors un siége au milieu de la salle. « Citoyens, dit le Syracusain, voici Ariane qui va entrer dans sa chambre

nuptiale; Bacchus qui a fait un peu de débauche avec les dieux viendra la trouver et tous deux se plongeront dans l'ivresse de la volupté. » Ariane, parée de tous les ornements d'un jour d'hyménée, entre dans la salle et se repose sur le siège; Bacchus vient ensuite, annoncé par les airs consacrés à ce dieu. C'est alors qu'on admire tout le talent du Syracusain. A cette symphonie, Ariane fait connaître par ses gestes combien elle est charmée de l'entendre; mais elle se garde bien d'aller au-devant de son époux. Elle ne quitte pas même sa position, quoiqu'on remarque toute la peine qu'elle éprouve à se contenir. Bacchus l'aperçoit et s'avance vers elle avec des mouvements passionnés. »

Cette longue description est l'exacte représentation des danses des festins chez les anciens, de même que de celles des noces.

De nos jours, peu de noces ont lieu sans bals, et il est même d'usage de faire figurer les grands-parents dans le quadrille d'honneur consacré à l'ouverture de la fête. Le Grand Hôtel a rénové avec grand succès les festins et dîners avec musique, sous le nom de dîners-concerts. Félicitons-le, car la musique en adoucissant les mœurs peut également adoucir les digestions des estomacs difficiles. Le charme de la musique, en prolongeant les repas, ne peut qu'ajouter à l'hygiène.

FÊTES (LA DANSE DANS LES). Dès la plus haute antiquité, on trouve des traces de la danse dans toutes les fêtes privées, publiques, officielles, nationales, etc. A Athènes, à Rome, le nombre des danses était aussi grand que celui des fêtes et chacune portait son nom et son caractère particulier et spécial. Quant à nos fêtes, nous savons tous que la danse en est un des principaux buts et l'on peut même dire ornements. C'est dans les fêtes religieuses que nous trouvons les premiers essais de danse, et plus on avance dans l'histoire de la religion et de ses mœurs, plus on retrouve ces éléments primi-

tifs. Plus tard, les fêtes publiques, parodiant l'éclat des fêtes religieuses, empruntent à la danse ces mêmes éléments. Comme exemple de fête religieuse dansée, nous pouvons citer celle donnée à Aix à l'occasion de la Fête-Dieu, où l'on vit figurer des danseurs. Chéruel, dans son intéressant *Dictionnaire des mœurs et coutumes de la France*, consacre à ces fêtes un chapitre très intéressant et très utile à consulter. Il divise les fêtes dans lesquelles la danse jouit de son droit d'entrée en cinq sortes différentes : 1° les fêtes qui ont à la fois un caractère religieux et populaire; 2° les fêtes chevaleresques et guerrières; 3° les fêtes exclusivement populaires; 4° les fêtes de la cour; 5° les fêtes nationales. Partout on rencontre la danse au premier plan de ces réjouissances publiques ou privées, officielles et nationales.

Les grandes processions que nous voyons encore avec bannières, banderoles, drapeaux, oriflammes, musique et chant, ne sont autres que la reproduction des anciens ballets ambulatoires du moyen âge. Le mot *procession* indique, du reste, par son étymologie latine, *procedere*, l'idée de marcher en mesure, avec rythme et ordre pour que l'on voie intervenir l'idée de danse; danse bien prise sous son premier point de vue, c'est-à-dire ordre et régularité des mouvements. On retrouve encore dans quelques églises de village des réminiscences de ces anciennes cérémonies ou fêtes dansées, en voyant les chantres marcher à pas lents et mesurés sur les côtés de l'autel avant que le prêtre commence le *Credo*. Anciennement les fidèles, au son de la musique chantée, suivaient les chantres en marchant les uns derrière les autres, les uns sur la droite et les autres sur la gauche; arrivés devant l'autel, tous alternativement s'agenouillaient, puis reprenaient leurs places ou leurs bancs.

Dans l'antique fête des feux de Saint-Jean, la danse apparaît encore; nous voyons en effet dans beaucoup de villages les paysans danser en rond autour des feux allumés, avant d'apporter chez eux le charbon de

bois consumé; ils le regardent comme sacré et bon nombre le conservent jusqu'aux feux de la Saint-Jean prochaine.

Dans le Nivernais et le Bourbonnais, les pleureuses que l'on voit accompagner les cérémonies funèbres sont également une tradition de la danse, mais alors danse sacrée. La réglementation imposée par le maître de cérémonie des enterrements, ou par le premier bedeau dans les mariages, dérive évidemment du rôle joué par le maître de ballet, organisateur de la cérémonie joyeuse ou lugubre.

FEU (DANSE DU). La danse du feu est très répandue chez les sauvages de l'Océanie, qui y prennent un plaisir tel qu'ils la continuent pendant des nuits entières autour d'immenses brasiers. Un danseur tient un tison enflammé, afin de prouver que le feu n'est pas éteint. Parfois il danse en portant le brasier à sa bouche. Le Père jésuite de Charlevoix cite cette danse dans son *Voyage en Amérique septentrionale :*

« Un Missilaqui nous régala d'une fête singulière qui a quelque chose d'assez plaisant ; il était tout à fait nuit quand elle commença et il entra dans la cabane d'un sauvage avec nous. Nous trouvâmes un feu allumé auprès duquel un homme battait, en chantant, sur une espèce de tambourin ; un autre secouait sans cesse son chichikoué et chantait aussi. Cela dura deux heures et nous ennuya beaucoup, car il disait toujours la même chose, ou plutôt il formait des sons à demi articulés qui ne variaient point. Nous priâmes le maître du logis de ne pas pousser plus loin ce prélude et il eut bien de la peine à nous donner cette marque de complaisance. Nous vîmes alors paraître cinq ou six femmes, se rangeant côte à côte sur une même ligne, se tenant fort serrées et ayant les bras pendants. Elles dansèrent et chantèrent, c'est-à-dire que, sans rompre la ligne, elles faisaient quelques pas en cadence, tantôt en avant, tantôt en arrière. Quand elles eurent fait ce manège environ

un quart d'heure, on éteignit le feu qui seul donnait du jour à la cabane, et l'on n'aperçut plus rien qu'un sauvage qui avait un tison allumé dans la bouche et qui dansait. La symphonie du tambour et du chichikoué ne discontinuait pas et les femmes reprenaient de temps à autre leurs danses et leurs chants. Le sauvage dansait toujours; mais, comme on ne le distinguait qu'à la lueur du charbon allumé qu'il tenait dans sa bouche, il paraissait un spectre et faisait horreur à voir. Ce mélange de danses, de chants, d'instruments et ce feu qui ne s'éteignait pas, avaient quelque chose de bizarre et de sauvage qui nous amusa une demi-heure, après quoi nous sortîmes de sa cabane, mais le jeu dura jusqu'au jour et voilà tout ce que j'ai vu de la danse du feu. »

FIGURES DE DANSE. Ce mot exprime en danse de théâtre comme en danse de ville la réunion de plusieurs pas en enchaînements figurés en même temps par plusieurs personnes. Les figures de danse sont composées de plusieurs enchaînements formant un tout homogène, un assemblage de pas établissant la partie d'une danse. On dit : 1re, 2e, 3e figure des parties composant une danse entière. Dans les ballets, le mot *figure* peut correspondre à celui d'*entrée*, c'est une partie de l'œuvre entière.

FILLETTE (LA). Nom d'une ancienne contredanse usitée dans les bals avant notre quadrille ; on trouve son nom seul dans les traités modernes, sans aucun détail.

FINALE. Nom donné à la cinquième figure terminant le quadrille français. Primitivement elle portait celui de chassé-croisé, parce qu'elle était faite avec ce pas. Les danseurs se croisaient l'un devant l'autre sur les côtés, les cavaliers allant sur leur droite derrière leurs dames qui, elles, allaient sur leur gauche devant les cavaliers. Tous revenaient à leurs places par un

second chassé-croisé. La finale a subi, dans ces dernières années, bien des modifications indiquées par le nom qui leur est donné : boulangère, galop, en avant général, corbeille. La théorie de ces mots se trouve à chacun de leurs noms, mais je dois la répéter ici pour éviter des recherches trop nombreuses. — *Boulangère.* Après un en avant général en formant un rond et en se donnant les mains, les cavaliers prennent à la taille la première dame placée à leur gauche, tournent sur place avec elle et la replacent à leur droite ; en avant général et même mouvement des cavaliers avec la seconde dame de droite; ainsi de suite jusqu'à ce que chaque cavalier, ayant tourné avec toutes les dames, soit revenu à sa place. Un en avant général termine. Il est d'usage de réunir dans un seul tous les différents quadrilles dansés les uns à côté des autres; tous n'en forment qu'un pour la boulangère. — *Galop* dit aussi la saint-simonienne (voir au mot *Quadrille*) : *La corbeille.* Les dames se placent en rond au milieu du quadrille faisant face à leurs cavaliers ; ces derniers forment un rond autour d'elles, et les deux ronds tournent en sens inverse. Chaque cavalier tourne avec sa dame et revient à sa place avec elle quand il se retrouve vis-à-vis d'elle. Les cavaliers se placent en rond au milieu des dames qui les entourent; les ronds tournent et chaque couple tourne sur place pour finir quand les dames se retrouvent face à leurs cavaliers. On a quelquefois remplacé la corbeille, c'est-à-dire le rond formé au centre, par un moulinet : en premier lieu de dames se tenant par la main droite, et en second lieu de cavaliers se tenant par la main gauche ; les tours sur place sont les mêmes que plus haut. Ainsi que dans la boulangère, tous les quadrilles peuvent se convertir en un seul et la figure reste identique. — *En avant général.* Tous les danseurs avancent et reculent deux fois avant de faire la seconde figure appelée été ; quand cette figure est terminée par le premier cavalier avec la première dame,

l'en avant général est recommencé; il est répété une troisième fois après l'exécution de la seconde figure par le second cavalier avec la seconde dame.

FINANCIÈRE (LA). Nom d'une ancienne contredanse exécutée vers 1830 dans quelques salons parisiens; aucun auteur n'en cite de théorie, le nom seul est indiqué dans des recueils de contredanses françaises.

FISSAGE. Larousse cite le nom de cette danse comme dissolue et importée d'Italie par les sorciers du XVIe siècle; cet auteur est le seul parlant de cette danse.

FLEURET. Nom d'un ancien pas de danse souvent usité dans les vieilles contredanses et dans l'antique passe-pied. L'*Encyclopédie* de Diderot en donne la théorie complète : « Fleuret, pas presque semblable à celui de la bourrée parce qu'il n'a qu'un seul mouvement. Il est de facile exécution et composé d'un demi-coupé et de deux pas marchés sur la pointe des pieds. On le fait étant à la quatrième position : si c'est le pied gauche qui est devant, on pose le corps entièrement sur ce pied en approchant le droit à la première position, sans qu'il touche terre. Alors on plie également les deux genoux et cela s'appelle plier sous soi. Mais il ne faut passer le pied droit devant à la quatrième position que lorsqu'on a plié, et, du même temps qu'il a passé, on s'élève sur la pointe. Alors on marche deux autres pas tout de suite sur la pointe, savoir : l'un du gauche et l'autre du droit; et à ce dernier on pose le talon en le finissant, afin que le corps soit plus ferme, soit pour en reprendre un autre, soit pour reprendre tel ou tel pas suivant que la danse le demande. Le fleuret se fait aussi en arrière et de côté, à droite ou à gauche. Ce ne sont que les positions qui diffèrent. » Ce pas réclamait une grande élasticité dans le cou-de-pied et beaucoup de

vigueur dans les pointes; il représente notre pas de danse appelé pas de bourré, si choyé des dames, toujours anxieuses de faire briller leurs pieds mignons et gracieusement cambrés.

FLORE (DANSE DE). Cette danse, primitivement gracieuse et décente chez les Grecs, dégénéra à tel point qu'elle tomba dans la plus grande obscénité chez les Romains. L'édile Métius la faisait exécuter un jour en présence de Caton, quand les courtisanes romaines refusèrent de paraître devant le sévère censeur; le peuple en témoignait déjà son mécontentement quand Falconius, ami de Caton, le prévint des mauvaises dispositions des spectateurs. Caton comprit et s'enfuit, ne voulant pas être témoin des excès de la danse de Flore. Jusqu'à sa mort les jeux floraux et scéniques furent rétablis dans leur splendeur et leur caractère primitifs.

FOLATRE (LA). Nom d'une ancienne contredanse composée par le célèbre Blasis, maître de ballet et professeur. L'autorité du savant maître fit adopter sa nouvelle composition dans plusieurs salons ; il en a laissé la chorégraphie suivante : 1° demi-chaîne anglaise ; 2° balancé ; 3° demi-chaîne anglaise ; 4° balancé ; 5° quatre cavaliers en avant ; 6° quatre dames en avant ; 7° chassé-croisé les huit ; 8° chaîne des dames ; 9° chassé à quatre sur les côtés ; 10° balancé ; 11° tours de mains ; 12° les deux couples se retournent ; 13° chassé en avant quatre ; 14° retournez à vos places en répétant le chassé ; 15° balancé tous les huit ; 16° tours des deux mains ; 17° la même chose pour les six autres ; 18° tous ensemble, même chose.

La folâtre était dansée par quatre couples et la musique jouée quatre fois.

FOLIES D'ESPAGNE (LES). Danse usitée en Espagne et exécutée par une seule personne comme la sarabande.

Je ne sais où Lasalle, dans son *Dictionnaire de la musique appliquée à l'amour*, a pu trouver que Pierre Ier, roi de Portugal, avait un goût prononcé pour cette danse. Enregistrons quand même le fait en supposant que ce monarque était aussi habile danseur que notre roi-soleil. Les folies d'Espagne étaient dansées au son des castagnettes et de la flûte; la danse, vive et légère, composée de pas précipités, trahissait l'étymologie du nom. Feuillet, dans sa *Chorégraphie*, donne la musique et la théorie d'une folie d'Espagne pour femme seule : elle est écrite en 3/4 et contient principalement des noires et des croches pour faciliter les mouvements de pieds rapides et saccadés. On a plus tard donné le nom de folies d'Espagne à une contredanse en 1830 ; elle eut quelque succès. Comme nous ne la voyons figurer dans aucun quadrille de l'époque, il est présumable qu'elle formait une danse seule et non une figure introduite dans une contredanse ou quadrille.

FOREZ (DANSE DE). Sorte d'ancien proverbe français tirant son nom de la danse. D'après Compan, en 1313, Guy, comte de Forez, après s'être croisé avec Philippe le Bel dans la grande assemblée tenue par le roi à la Pentecôte, retourna chez lui en Forez suivi d'un grand nombre de gentilshommes. Il leur donna à leur arrivée une grande fête entremêlée de danses pendant lesquelles le plancher s'écroula en blessant plusieurs invités. Quelques-uns même ne survécurent pas à leurs blessures et de là vint le dicton : danse de Forez pour exprimer une grande joie suivie d'une grande douleur.

FORLANE. Danse très répandue à Venise chez les gondoliers, et appelée aussi foulane ; elle est très mouvementée et dansée sur une mesure en 3/8. La forlane semble tirer son nom de Frioul, pays qui fut son berceau ; elle a beaucoup d'analogie avec la tarentelle dont

on retrouve les petits pas serrés et les glissades coupées sur le cou-de-pied (voir ce dernier mot).

FOUETTÉ. Nom d'un pas de danse dont l'exécution est très brillante, surtout pour les danseurs dont les jambes sont bien tournées en dehors. Il s'exécute de la façon suivante : placé à la cinquième position, le pied droit devant, plier ses genoux, sauter sur le pied, gauche en élevant en même temps la jambe droite de côté horizontalement étendue ; plier une seconde fois la jambe gauche pendant que le pied droit vient se croiser devant ou derrière la jambe gauche, selon que le fouetté est fait devant ou derrière. Notons en passant que ce pas est employé au troisième temps de la polka-mazurka.

FUNAMBULES. Nom donné chez les Romains aux baladins dansant sur la corde ; les Grecs remplaçaient souvent ce mot par celui d'acrobates.

FUNÉRAILLES (DANSE DES). La danse des funérailles remonte à la plus haute antiquité. Bien que de nos jours on soit étonné de trouver la danse mêlée à semblables cérémonies, on sait qu'elle y a longtemps joué un grand rôle. Chacune des danses funèbres est citée à son nom dans le cours du dictionnaire, et d'amples détails se trouvent au mot *Pleureuses*. Platon nous apprend que dans les funérailles des rois d'Athènes, une troupe d'élite, revêtue de longues robes blanches, ouvrait la marche ; devant le cercueil marchaient en mesure deux rangs de jeunes gens et deux rangs de jeunes vierges, formant les uns et les autres l'encadrement du défunt. Tous portaient des couronnes et des branches de cyprès ; sur des symphonies lugubres ils exécutaient des danses graves et majestueuses. Les musiciens se tenaient entre les deux groupes ; puis derrière eux, pour fermer la marche, suivaient les prêtres

des différentes divinités. Chez les peuplades à demi sauvages du Canada, les danses des funérailles jouissent encore d'un grand prestige et ont lieu au moment où le corps est renfermé dans le morceau de bois qu'ils appellent la cabane du mort.

G

GAILLARDE. Nom d'une danse du moyen âge importée d'Italie ; elle est appelée quelquefois la romane ou la romanesque. Danse et musique étaient très gaies sur une mesure ternaire ; les pas en étaient tantôt glissés terre à terre, tantôt un peu sautés. Les danseurs allaient et venaient autour de la salle, la traversaient et se promenaient de long en large. Le principal pas était un pas marché. un pas tombé et un assemblé. Il est à supposer que sous Henri III la gaillarde était très à la mode, car Thoinot-Arbeau. dans son *Orchésographie*, lui consacre un long chapitre et donne la chorégraphie des pas usités. Il écrit même : « Il est tant de gaillardes par escript que ie ne say laquelle choisir pour commencer et y prendre pié. Du commencement que ie appris à dâser, notre maistre à Poictiers en sonnait une qu'il appelait la *Traditore my fa morire.* » Il cite ensuite les gaillardes nommées la *Anthoinette*, la *Si iayme ou non*, la *Milanaise*, la *Fatigue*, la *Iaymerais mieux mourir seulette*, l'*Ennui qui me tourmente*. Thoinot écrit la danse et la musique de toutes ces gaillardes.

L'*Encyclopédie* Diderot a emprunté à cet auteur la théorie reproduite ainsi : « Le pas se fait en avant. en arrière et de côté ; le pas en avant se fait ayant le pied gauche devant à la quatrième position et le corps posé sur le talon du pied droit levé ; de là on plie sur le pied gauche ; la jambe droite s'élève et on se relève pour

sauter. La jambe gauche ensuite se croise devant à la troisième position en retombant de ce saut sur les deux pieds, les genoux étant tendus ; cette jambe qui a croisé devant se porte devant à la quatrième position ; on laisse poser le corps dessus en s'élevant en même temps ; par ce moyen on attire la jambe gauche derrière la droite, et à peine la touche-t-elle que le pied se pose à terre, et le corps, se portant dessus, fait plier le genou gauche par son poids ; ce qui force la jambe gauche à se lever; dans ce même moment le genou gauche qui est plié, en voulant s'étendre, renvoie le corps sur la gauche qui se pose à terre en faisant un saut que l'on appelle chassé jeté. Mais, en se laissant tomber sur le pied droit, la jambe gauche se lève et le corps étant dans son équilibre entièrement posé sur le pied droit, l'on peut en faire autant du pied gauche. Ce pas se fait aussi de côté en allant sur une même ligne ; ayant le corps posé sur le pied gauche, vous pliez et vous vous élevez en sautant et assemblant le pied droit auprès du gauche, parce qu'en même temps vous portez le pied droit à la seconde position en s'élevant dessus pour faire votre pas tombé, ce qui fait la seconde partie dont la gaillarde est composée. »

GALOP. Danse beaucoup plus ancienne qu'on ne le croit généralement et qui date de la fin du XVIIIe siècle. Elle servait de coda ou finale dans les voltes et les contredanses, caractère qu'elle a du reste encore conservé. Après les mouvements si lents et si compassés des anciennes danses, les danseurs prenaient plaisir à se réjouir en des mouvements plus précipités, et, les musiciens aidant par une mesure agitée, tous accéléraient la danse. Depuis 1815, on trouve le galop comme formant une danse spéciale, et son titre figure dans les anciens recueils. Le pas très simple est d'une exécution tout enfantine et consiste à glisser un pied que l'on chasse avec l'autre d'une manière continue sans changer

de pied. Si les danseurs veulent tourner le galop, ils alternent le chassé par chaque pied alternativement en faisant un chassé en avant du pied gauche et en arrière du pied droit.

GALOP dit SAINT-SIMONIENNE. On a pendant longtemps donné le nom de galop ou saint-simonienne à la cinquième figure de notre quadrille français parce qu'elle était dansée avec le galop. On trouvera l'historique et la théorie de cette figure au mot *Saint-simonienne.*

GALOPADE RUSSE. La galopade russe ne diffère de notre galop qu'en ce qu'elle n'est jamais dansée en tournant. Les danseurs galopent rapidement autour du salon et font avancer ou reculer leurs dames ; toutes les galopades russes sont écrites sur une mesure en 6/8, tandis que chez nous les galops le sont généralement sur une mesure en 2/4.

GANGLOVIENNE. M. Giraudet, dans son *Traité de la danse,* cite cette danse avec les plus grands éloges. Ne la connaissant que d'après l'auteur, je suis forcé de lui laisser la parole et de reproduire textuellement son article :

« La ganglovienne est une danse nouvellement créée par le compositeur Gangloff qui en est l'auteur et le compositeur au double point de vue de la théorie et de la musique. Cette danse est d'une grâce enchanteresse, et il est difficile d'obtenir un résultat plus charmant. Composée de balancés vagues, de glissés et de pas de valse, elle réalise un idéal que le poète inventeur doit être fier d'avoir atteint. Pour danser la ganglovienne sans difficulté et conserver à cette danse le brio qu'elle mérite, on ne peut se dispenser de connaître la valse d'après mon nouveau procédé, qui en rend l'exécution facile. La musique est en 3/4. »

Suit la théorie de cette danse dont nous n'avons be-

soin de citer que les pas et le motif principal, *la vague.*

Je rends la plume à M. Giraudet. *Abrégé de cette danse :* « Cavalier : balancer le corps de côté quatre fois, à gauche, à droite, à gauche, à droite. Faire deux fois les pas 1, 2, 3, 4, 5, 6 de la valse. Balancer le corps quatre fois, à gauche, à droite, à gauche, à droite, faire deux fois les pas 1, 2, 3, 4, 5, 6 de la valse. Glisser le pied gauche de côté quatre fois en le chassant trois fois par le pied droit. Faire deux fois les pas 4, 5, 6, 1, 2, 3 de la valse. Glisser le pied droit de côté quatre fois en le chassant trois fois par le pied gauche. Faire deux fois les pas 1, 2, 3, 4, 5, 6 de la valse et 32 mesures de valse. Dame : les pas de la dame sont absolument les mêmes que ceux du cavalier en commençant par le pied droit. 1re partie, la vague ; 2e partie, le galop ; 3e partie, la vague ; 4e partie, le galop ; 6e partie, polka. »

Le pas seul de la vague peut intéresser, l'auteur le définit ainsi :

« 1er pas : le pied gauche étant légèrement soulevé derrière le droit, le poser un peu à terre sur le côté, en balançant le corps sur le côté gauche, en soulevant la jambe droite de côté ; 2e pas : poser le pied à terre en balançant le corps à droite, en soulevant la jambe gauche de côté ; 3e pas : poser le pied gauche à terre, corps à gauche, en soulevant la jambe droite de côté ; 4e pas poser le pied droit à terre, corps à droite, en soulevant la jambe gauche de côté. »

GARGOUILLADE. Nom d'un ancien temps de danse usité au théâtre et spécialement affecté dans les ballets aux entrées de démons et de vents. Il se fait à droite ou à gauche en exécutant un demi-tour ou une demi-pirouette sur les deux pieds. Une des deux jambes décrit un rond de jambe en dedans ; on termine sur la jambe qui est partie la première. Le célèbre Dupré excellait dans la gargouillade en faisant les deux ronds de jambe sur le même demi-temps de la mesure ; le non moins

7.

réputé danseur, le brillant Lyonnais, lui disputait la palme dans les grands ballets. Ces pas faisaient aussi les délices des danseurs comiques comme leur offrant de précieuses ressources pour leurs rôles si variés.

GAVOTTE. La gavotte, dont le nom est encore présent à la mémoire de notre génération, est très ancienne et antérieure à la date que lui ont donnée plusieurs dictionnaires. Presque tous la citent comme florissante au XVIII[e] siècle, quand on la trouve déjà en 1588 dans Thoinot-Arbeau ; elle paraît même déjà alerte et pimpante, presque savante. On peut dire qu'à sa réapparition, la gavotte a inauguré l'ère de la renaissance de la danse. Quand on se reporte aux bals et aux fêtes de Louis XIV et Louis XV et quand on relit les succès de Rameau, le maître à danser auquel nous devons le meilleur ouvrage sur les menuets, les saluts, les révérences, on s'étonne des progrès si rapides de l'art de la danse.

La gavotte était précédée d'un menuet d'introduction composé de la première reprise du menuet de la Cour et dansée par un couple seul. A en croire certains auteurs, peut-être un peu trop humoristiques, cette introduction était précédée de l'offre du bouquet et du baiser après la réception. Fertiault est le seul qui rapporte ce fait dans son *Histoire anecdotique de la danse*, fait ignoré d'auteurs plus accrédités, tels que Noverre et de Cahuzac.

Dansée sur un mode léger à 2/4 et sur un air spécial dont la musique note chaque pas, la gavotte représente un libretto tel qu'un petit ballet à deux personnages. Commençant ensemble, le cavalier et la dame avancent en se donnant la main, reculent ; puis se séparent sur les côtés, l'un à droite et l'autre à gauche ; tous deux se rapprochent. Le cavalier quitte ensuite sa dame en décrivant un grand demi-cercle sur sa gauche et vient se placer en face de sa dame. L'un et l'autre s'avancent et font un balancé en se donnant quatre fois les mains

droites et gauches et reculent ensuite en s'éloignant l'un de l'autre. Le cavalier s'avance alors seul et fait un solo auquel sa dame répond par un second solo. Dans ce solo, cavalier et dame recherchent les pas les plus brillants. Le cavalier terminait souvent par une attitude pliée devant la dame, attitude précédée d'une pirouette. Le danseur, allant ensuite se placer à l'angle droit du salon, avance seul jusqu'à l'autre extrémité et en ligne droite devant lui, puis revient en ligne diagonale se placer à l'angle gauche. Cette diagonale doit être faite d'autant plus rapidement qu'elle simule une fugue ou une fuite. La danseuse, allant se placer à l'angle gauche, exécute les mêmes mouvements et revient par conséquent se placer à l'angle droit. Tous deux recommencent ensemble cette même figure avec un chassé-croisé intercalé, de deux en deux mesures, à droite et à gauche, puis à gauche et à droite ; ils font la fugue ensemble en passant l'un devant l'autre. Se trouvant placés vis-à-vis l'un de l'autre, ils avancent et tournent en se poursuivant ; au moment où le cavalier est assez rapproché de sa dame, il lui donne la main et tous deux reculent à leurs places primitives. Le menuet d'introduction est recommencé comme coda.

Dans toutes ces figures, le cavalier et la dame cherchent à déployer leur talent chorégraphique en exécutant les pas les plus variés et les plus à la mode du temps, tels que les pas de basque, jetés, grands jetés, pas de bourré, pas de zéphire, entrechats, brisés et glissades. La faveur dont cette danse a joui pendant si longtemps m'oblige à lui consacrer plus de temps qu'à toute autre et à lui conserver ses pas traditionnels, c'est-à-dire ceux dont Vestris la composa, non pas le *Diou de la danse*, mais son fils. C'est en connaissance parfaite de la cause que je puis écrire, car je la tiens de la *Chorégraphie* de mon père, qui lui-même la tenait de Vincent, son professeur et répétiteur de Vestris fils et de Marie Taglioni à l'Académie royale de musique. On trouvera

l'introduction en menuet au mot *Menuet de la Cour* et, quant aux pas de la gavotte, je les trouvais sur les manuscrits de mon père.

Le cavalier et la dame, se donnant la main, s'avancent en faisant : un grand jeté devant, assemblé, entrechat 5 ; ils reculent avec trois brisés en arrière et un assemblé.

Pour le chassé-croisé à droite et à gauche : glissade, fouetté, glissade, assemblé, trois jetés battus en arrière et assemblé. Les pas sont les mêmes pour le cavalier et pour la dame.

Avant le solo, pour changer de place, le cavalier fait : seize pas de zéphire, sept brisés en arrière et un assemblé en reculant pour faire, en finissant, face à sa dame; elle reste immobile pendant ce traversé de son cavalier.

Solo du cavalier. Deux pas de basque en avant, quatre pas de bourré en arrière; trois jetés en arrière en tournant, entrechat 4 et pirouette.

Solo de la dame. Mêmes pas que pour le cavalier, mais la pirouette est remplacée par un second entrechat 4. Balancé : huit pas de zéphire, pour le cavalier et la dame, faits alternativement pied droit, pied gauche et en se touchant la main droite, la main gauche; ils terminent en s'éloignant l'un de l'autre par sept jetés battus en arrière et un assemblé.

Traversé en ligne droite : jeté, assemblé, entrechat 5 fait quatre fois en avant, suivis pour la diagonale de sept jetés en tournant et un assemblé. Dans le second traversé, la dame fait les mêmes pas que le cavalier; souvent elle remplaçait les sept jetés par huit pas de bourré courus sur les pointes.

Pour le second traversé avec chassé-croisé, cavalier et dame font ensemble, l'un et l'autre devant soi et en avançant : jeté, assemblé, entrechat 5, quatre fois; sur les côtés, à droite pour l'un et à gauche pour l'autre, en passant devant et derrière, glissade, fouetté, assemblé, trois jetés en arrière, assemblé; les mêmes, par un sens inverse.

Pour le grand cercle et la pirouette finale, cavalier et dame font : grand jeté devant, rond de jambe en l'air, sauté, développé, assemblé ; au moment où les danseurs se rencontrent et se donnent la main, ils reculent par huit grands jetés battus en arrière et assemblé.

Le menuet d'introduction est recommencé pour servir de coda.

GAVOTTE DE MARLY. En 1887, M. de Soria, professeur de danse, a publié une gavotte sous le nom de gavotte de Marly; bien que faite avec art et avec goût, cette gavotte n'a aucun rapport traditionnel avec l'ancienne; elle simule plutôt une sorte de menuet théâtral et serait, je crois, trop difficile pour nos gentilshommes. Je souhaite à M. de Soria tout le succès auquel lui donne droit sa composition. Le lecteur trouvera les figurines accompagnant le texte dans le journal *le Salon de la mode* du 5 février 1887.

Gavotte de Marly, par M. de Soria. — NOTICE. « Le pas marché de cette gavotte s'exécute de la façon suivante : soit, par exemple, trois pas marchés du pied droit; poser le pied droit à terre au premier temps de la mesure, faire suivre le pied gauche, puis le pied droit d'un pas marché ordinaire, on a ainsi exécuté ces trois pas. Il est indiqué également trois positions : 1re position : les pieds en dehors, les talons joints ; 2e position : un pas à droite ou à gauche sur la même ligne ; 3e position : le pied droit ou gauche placé l'un devant l'autre pied et talons croisés et réunis. — *Théorie*. N° 1 : 64 mesures, introduction. — N° 2 : 16 mesures par marchés et jetés. Le cavalier et sa dame font trois pas marchés en avant et vers la gauche en commençant du pied droit et un jeté dessus comme quatrième temps; pour exécuter ce jeté dessus, il faut sauter sur la pointe du pied gauche et élever la jambe droite derrière (2 mesures) ; ensuite, trois jetés, sauter sur la pointe du pied droit et relever la jambe gauche derrière pour le premier jeté; continuer pour

les deux autres en changeant de pied chaque fois. On termine le troisième jeté en relevant la jambe gauche derrière la droite; puis passer la jambe gauche tendue devant la droite (2 mesures); trois pas marchés à droite en commençant du pied gauche et exécuter un jeté dessus (2 mesures); continuer par trois jetés et commencer à sauter du pied gauche et terminer en passant la jambe droite devant (2 mesures). Trois pas marchés à gauche en commençant du pied droit; exécuter un jeté dessus (2 mesures). Trois jetés en commençant à sauter du pied droit et terminer en passant la jambe gauche devant (2 mesures). Trois pas marchés à droite en commençant du pied gauche; exécuter un jeté dessus (2 mesures). Trois jetés en commençant à sauter du pied gauche et terminer en passant la jambe droite devant la gauche (2 mesures). — N° 3 : 8 mesures. Coupés, jetés, glissades. Le cavalier et la dame se donnent la main droite et exécutent des coupés jetés. Le pied gauche relevé derrière le droit, chasser ce dernier en posant le pied gauche à terre et la jambe droite tendue se relève; on a fait ainsi un coupé jeté. Exécuter ces pas quatorze fois; au dernier coupé jeté on se trouve avoir posé le pied droit à terre et avoir relevé le pied gauche en arrière; terminer par une glissade jeté (c'est faire du pied gauche un pas à gauche, seconde position), reporter le pied droit devant le gauche (troisième position), et exécuter un jeté du pied gauche en relevant le droit. — N° 4 : 8 mesures. Glissades jeté. Le pied droit étant devant le gauche en troisième position, exécuter une glissade à droite en portant la pointe du pied droit à droite en seconde position et laisser retomber le talon; reporter le pied gauche avant le droit en ayant soin de glisser la pointe du pied; on se retrouve ainsi à la troisième position. Exécuter trois fois ces glissades et terminer par une glissade, jeté du pied droit (4 mesures). Exécuter ces mêmes pas à gauche, et, pour recommencer, avoir le pied gauche derrière le droit et terminer en élevant le pied

gauche derrière le droit (4 mesures). — N° 5 : 16 mesures. Coupé, jeté, fouetté et jeté à droite. Pour exécuter un coupé : le pied gauche étant derrière, chasser le pied droit par le gauche en levant la jambe droite tendue ; pour le jeté, poser le pied droit en relevant le gauche ; pour le fouetté, passer la jambe gauche tendue et croisée devant la droite, en glissant la pointe du pied ; et, pour le jeté, poser le pied gauche à terre en relevant le pied droit (2 mesures). Deux jetés du pied droit ; le pied droit étant relevé derrière, faire un assemblé devant ; porter le pied droit à la troisième position devant en pliant les genoux et terminer par un entrechat 5, qui est un relevé du pied droit derrière ; le corps est posé sur la jambe gauche (2 mesures). Coupé, jeté, fouetté et jeté à gauche (2 mesures). Deux jetés, assemblé devant, entrechat 5 (2 mesures). Coupé, jeté, fouetté et jeté à droite (2 mesures). Deux jetés, assemblé devant, entrechat 5 (2 mesures). Coupé, jeté, fouetté, jeté à gauche (2 mesures). Deux jetés, assemblé devant, entrechat 5 ; on a terminé en ayant le pied gauche derrière (2 mesures). — N° 6 : 16 mesures. Exécuter le n° 2. — N° 7 : 8 mesures. Exécuter le n° 3. — N° 8 : 8 mesures. Exécuter le n° 4. — N° 9 : 16 mesures. Exécuter le n° 5. — N° 10 : 16 mesures. Pas de basque et pirouettes. — Exécuter deux pas de basque en avant ; le pied gauche étant derrière posé à terre, lever le pied droit, le porter derrière le gauche ; allonger le pied gauche en avant et reporter le pied droit derrière le gauche (1 mesure) ; lever le pied gauche, le porter derrière le droit ; allonger le pied droit en avant et reporter le pied droit derrière le gauche (1 mesure). Faire faire une pirouette à sa dame des deux mains (2 mesures) ; le cavalier change de place avec sa dame en exécutant une passe en tournant. Exécuter deux pas de basque en arrière (2 mesures) ; retourner à sa place en exécutant (4 mesures) une passe en tournant ; exécuter deux pas de basque en arrière. — N° 11 ; 24 mesures. Saluts, révé-

rences, coupés, ballonnés, jetés. Le cavalier et sa dame font un pas à droite et exécutent un salut et une révérence (2 mesures); puis un pas à gauche, salut et révérence (2 mesures). Exécuter un coupé du pied gauche, ensuite un ballonné; la jambe droite tendue et élevée en avant, porter la jambe droite pliée et croisée devant la gauche ; exécuter un jeté, passer la jambe gauche devant la droite et terminer par un jeté du pied gauche (2 mesures). Coupé du pied droit, ballonné de la jambe gauche pliée et croisée devant la droite ; jeté, passer la jambe droite devant la gauche; terminer par un jeté du pied droit (2 mesures). Coupé, ballonné, jeté; passer la jambe droite et jeté à droite (2 mesures). Coupé, ballonné, jeté; passer la jambe devant et jeté à droite (2 mesures). Coupé, ballonné, jeté ; passer la jambe devant et jeté à gauche (2 mesures); recommencer de la 5e à la 12e mesure (8 mesures). Un pas à droite, salut et révérence (2 mesures). — DE SORIA.

GAVOTTE DE VESTRIS. En 1887, les anciennes danses retrouvèrent un peu de la faveur dont elles avaient joui dans le XVIIIe siècle. Après le menuet de la Cour on voulut la gavotte. Je l'ai publiée chez Borneman en cherchant à lui conserver son originalité géniale comme danse et comme musique. Elle a été éditée sous le titre ci-dessous : *Gavotte de Vestris*. Théorie et chorégraphie réglées par G. Desrat. Musique originale transcrite par Signoret, pianiste et chef d'orchestre. Paris, Le Bailly, éditeur, Borneman, 2 *bis*, rue de l'Abbaye. — *Théorie*. Notice : Il était impossible, pour répondre aux ressources restreintes de nos danseurs, de présenter et de faire revivre l'ancienne gavotte de Vestris et de Taglioni, gavotte aux pas aussi sautés que brillants, sans modifier sa chorégraphie première, et de plus, sans mettre plusieurs couples ensemble en figuration. De là la nécessité de régler la danse sous forme de quadrille exécuté par deux

ou quatre couples. Quant aux trois parties distinctes sous lesquelles je l'ai écrite, elles sont la traduction fidèle de la gavotte du XVIII[e] siècle, intercalée entre l'introduction grave du menuet de la Cour et terminée par la vive et légère hongroise. — *Théorie.* Deux couples se placent vis-à-vis l'un de l'autre comme dans notre quadrille; le cavalier tenant dans sa main droite la main gauche de sa dame. — Introduction : 1[re] reprise du menuet de la Cour (8 mesures) (voir ce mot). — Gavotte. 1[re] reprise : le cavalier donnant la main droite à la main gauche de sa dame avance avec elle par un jeté, assemblé, changement de pied, assemblé devant; tous deux reculent par trois jetés, assemblé en arrière (8 mesures). Chassé-croisé : le cavalier à droite derrière sa dame, la dame à gauche devant son cavalier par chassé ouvert de côté deux fois et trois changements de pied; second chassé-croisé pour les deux danseurs en sens inverse (8 mesures). — 2[e] reprise : traversé du cavalier. Le cavalier décrit un grand demi-cercle sur sa gauche par huit jetés passés devant pour se placer en face de sa dame; il s'en éloigne ensuite par sept jetés en arrière et assemblé (12 mesures). — 2[e] reprise, 2[e] fois. Balancé : le cavalier et la dame s'avancent vis-à-vis l'un de l'autre et font huit pas de zéphire en se donnant alternativement quatre fois la main droite, la gauche, la droite, la gauche; ils reprennent leurs places primitives par huit autres pas de zéphire exécutés en faisant un tour de main (12 mesures). — 3[e] reprise : les cavaliers avancent conduisant leurs dames par jeté, assemblé, changement de pied, temps d'arrêt : ils échangent leurs dames et reculent par trois jetés, assemblé derrière (8 mesures). Les cavaliers recommencent le même mouvement et reprennent leurs dames pour rentrer à leurs places (8 mesures). — 4[e] reprise : les deux couples, faisant le pas de zéphire, exécutent en rond une poursuite et changent deux fois de dame; ilé s'avancent au milieu et font trois jetés en arrière et

assemblé pour revenir à leurs places primitives (12 mesures). — Introduction à la hongroise (8 mesures). Chaque cavalier se place devant sa dame et, lui donnant tantôt la main droite, tantôt la main gauche, tantôt aussi les deux mains, exécute avec elle les pas de la hongroise; ils terminent en prenant leurs dames à la taille et dansent la hongroise sous forme de valse tournante. — *Pas de la hongroise.* Deux ballonnés devant et trois pas légèrement sautés sur les pointes, le cavalier commençant du pied gauche, la dame du droit. — Coda : Les deux couples revenant à leurs places recommencent le menuet de la Cour qui a précédé la gavotte. — Nota : Si la gavotte est dansée par quatre couples, deux se placent dans la longueur du salon et les deux autres dans la largeur; les reprises sont exécutées alternativement d'un côté et de l'autre, si ce n'est toutefois la hongroise à laquelle prennent part tous les couples ensemble. Les reprises sont jouées deux fois à l'orchestre dans le cas où la gavotte est dansée par quatre couples.

GAVOTTE-QUADRILLE, GAVOTTE KAISERIN, ou gavotte de l'Impératrice. Publiée à Berlin en 1893, cette danse rappelant notre gracieux menuet obtint en Allemagne un succès tel qu'elle fit les délices des bals de la cour impériale; on affirme même que l'empereur s'y produisit rigidement et noblement. La danse est chorégraphiée par le professeur Schackwitz et la musique réglée par P. Hertel; elle est composée de figures exécutées par quatre couples sur une mesure en quatre temps, les couples étant placés par vis-à-vis comme dans notre quadrille. Les révérences, les saluts, les balancés, les temps de pointe, les pirouettes et les enchaînements de mains en constituent la note principale. Les pas glissés définis par l'auteur rappellent exactement nos pas du menuet classique de la Cour.

GESTE ET GESTES. L'art des gestes appelé *saltatio*

chez les Romains et ὄρχησις chez les Grecs, signifie mouvoir harmonieusement et gracieusement son corps. Son importance dans l'antiquité était beaucoup plus grande que chez nous et l'on ne peut s'empêcher de regretter l'abandon dans lequel nous laissons cette question nécessaire à l'éducation physique. Nous ne sommes plus, comme à Athènes, à Sparte, à Lacédémone, convaincus du rôle important du geste pris dans son sens primitif, embrassant toute la tenue du corps. C'est à peine si nous pouvons croire que le mot chironomie fut si souvent donné à l'art des gestes. Nous avons oublié que Quintilien fait remonter son origine aux temps historiques en même temps qu'il le préconise; que Cicéron, dans son *De oratore*, trouve des arguments puissants dans les gestes seuls de l'orateur. Si les paroles peuvent séduire un auditoire, les gestes plus d'une fois servent à le convaincre. Le geste et les gestes sont souvent chez les personnes la résultante de son instruction et de son éducation; dès les premiers temps, les hommes eurent conscience de sa nécessité. « Il ne faut pas croire, dit Lucien, que la saltation soit une invention moderne, née récemment. Ceux qui ont parlé avec vérité de cet art affirment qu'il prit naissance au temps même de la création de toutes choses et qu'il est aussi ancien que l'amour le plus ancien des dieux. » Si nous considérons le geste dans la danse seulement, nous ne trouvons que Vestris comme émule de Bathylle; il fut le seul danseur de théâtre auquel on puisse appliquer ce vers de Despréaux :

> Le geste fut toujours l'universel langage,

et ceux du chanoine Sanlègue dans son *Traité des gestes :*

> C'est en vain qu'un docteur qui prêche l'Évangile,
> Mêle chrétiennement l'agréable à l'utile,
> S'il ne joint un beau geste à l'art de bien parler.

Je disais plus haut que souvent les gestes assuraient

la conviction autant que la parole; pour les incrédules je rappellerai les mots d'Hérodote : « Les yeux sont plus fidèles que les oreilles, parce qu'on croit plus facilement ce que l'on voit que ce qu'on entend. »

Chez les danseurs de ville, le et les gestes présentent un intérêt d'autant plus grand dans les leçons qu'ils sont appelés à leur donner ce qu'on appelle en termes vulgaires, et que j'ose à peine écrire, de *belles* et *bonnes façons du monde*. La distinction et la simplicité dans la tenue tiennent de très près à l'art des gestes qui, somme toute, réside dans la véritable leçon de maintien et de danse.

Je ne saurais trop recommander, principalement aux danseurs, aux tragédiens et aux comiques, les fines et délicates figurines de l'ouvrage d'Engel publié à Paris, an III de la République, et traduit de l'allemand sous le titre de : *Idées sur le geste et l'action théâtrale*. Texte et gravures méritent la plus grande attention; toutes les émotions, toutes les passions, les sentiments, les attitudes les plus variées de la vie sociale y sont étudiés et peints avec un art infini, un soin des plus méticuleux. Regrettons la rareté de ce premier ouvrage (voir la *Bibliographie de la danse*).

GIBRALTAR (LA). Nom d'une contredanse usitée quelquefois au commencement du XIXe siècle; elle n'a eu que peu de succès et le nom seul nous en est resté.

GIGUE (LA). Bien qu'on prête généralement à cette danse une origine anglaise, je reste dans le doute, car Feuillet, dont l'autorité est indiscutable et dont les textes font foi, en écrit la musique et la chorégraphie en 1710 dans son Traité. Musique et danse de ce temps n'ont aucun rapport avec la gigue anglaise dansée par les matelots. La seule analogie qu'on pourrait rencontrer serait que la gigue de Feuillet est chorégraphiée pour un seul danseur: toutefois la gigue de Roland est écrite par le même auteur pour un couple. Cette danse

était exécutée sur une mesure en 6/4 dont la musique indique dans la danse des pas précipités ; elle est terminée sur un mode plus lent avec des pas terre à terre. Il est donc, par suite, facile de conclure que l'ancienne gigue, par ses derniers pas, ne peut en quoi que ce soit ressembler aux trémoussements des matelots anglais. Cette gigue anglaise n'a jamais eu accès dans la danse de ville, même presque pas au théâtre, à moins qu'elle ne fasse les délices des foires ou fêtes de village où elle est dansée par des saltimbanques. Les pas dont elle se compose prouvent qu'elle est interdite dans les danses de société; car ils ont la plus grande similitude avec la danse de caserne; ils ont des noms spéciaux et non classés dans la véritable langue chorégraphique. Les noms de *piqué*, *ciseaux*, *berceau*, *aile de pigeon*, *trot de cheval*, etc., ne se trouvent dans aucun traité de danse. Un seul auteur cite ces pas, mais ce n'est ni Blasis, ni Noverre, ni Feuillet, ni Rameau, nos véritables maîtres. L'anglaise est encore dansée à bord des navires ou sur des places publiques à Londres et en Amérique par un seul cavalier exécutant des pas bizarres avec les talons, les pointes croisées et déplacées, et tenant une petite baguette sous son bras droit. Un air, pour ainsi dire national, est adapté à la danse et écrit en mesure 6/8. La musique en est écrite d'une façon toute spéciale et parfaitement caractérisée. Depuis quelques années on a donné à Paris, fort improprement, soit dit en passant, le nom de gigue à une danse essentiellement anglaise dont on aurait dû conserver le véritable titre de *Sir Roger de Coverley*. Cette danse diffère en tous points de la gigue, car elle est dansée par un nombre de couples indéterminé, tandis que la gigue est dansée par un cavalier seul. *Sir Roger de Coverley* rappelle les anciens branles dits *branles d'Écosse*. On trouvera la théorie de la danse au mot *Sir Roger*, et en écrivant *gigue américaine*, au lieu de *Sir Roger*, j'ai voulu prouver que je ne partageais pas l'erreur nominale sous laquelle j'ai dû

éditer la danse; l'usage fait loi et tout le monde remplaçant les quatre mots traditionnels par un seul, j'ai subi la loi et publié sous le nom de *gigue américaine* ce que j'aurais dû appeler *Sir Roger de Coverley.*

GIGUE DE COVERLEY. L'éditeur Borneman, n° 2, rue de l'Abbaye, a publié, en 1892, une nouvelle édition de la gigue anglaise, telle qu'on la danse dans les salons. Le texte en est annoté par G. Desrat, et la musique reconstituée par C. Signoret. La théorie comporte les figures suivantes : Les danseurs, quel qu'en soit le nombre, se placent sur deux lignes, chaque cavalier faisant face à sa dame. Les figures commencées par le premier couple sont continuées alternativement par tous les autres danseurs. — 1re figure. TOUR DE MAIN DROITE : Le cavalier n° 1 et la dame n° 5, c'est-à-dire le cavalier et la dame placés comme ci-dessous :

Cavaliers	Dames
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5

s'avancent l'un vers l'autre et tournent en se donnant la main droite, puis reviennent à leurs places. Le cavalier n° 5 et la dame n° 1 exécutent ce même tour de main. — 2e figure. TOUR DE MAIN GAUCHE : Les mêmes danseurs recommencent le tour de main, en se tenant par la main gauche. — 3e figure. TOUR DES DEUX MAINS : Les mêmes danseurs recommencent une troisième fois le tour de main en se tenant par les deux mains. — 4e figure. LE DOS A DOS : Le cavalier n° 1 et la dame n° 5 s'avancent et tournent l'un derrière l'autre en croisant les bras devant eux; ils reculent à leurs places. *Dito* pour le cavalier n° 5 et la dame n° 1. — 5e figure. LE SALUT : Les mêmes danseurs avancent, se saluent réci-

proquement et reviennent à leurs places. — 6e figure. Le défilé : Le cavalier n° 1, suivi de tous les autres, tourne sur sa gauche et vient prendre la place du cavalier n° 5. La dame n° 1, suivie des autres dames, exécute le même mouvement sur sa droite. Le premier couple devient alors le dernier, le second le premier, et ainsi de suite. — 7e figure. L'arche : Le cavalier n° 1 et sa dame se tiennent par les deux mains et les élèvent, et les autres couples passent dessous leurs bras. — 8e figure. La chaine continue : Le cavalier n° 1 tourne avec sa dame par la main droite, et avec toutes les autres alternativement par la main gauche. Après avoir tourné avec une dame, il revient tourner avec la sienne. La dame exécute le même mouvement avec les cavaliers par la main gauche, revenant également tourner avec son cavalier. Les autres couples continuent la figure.

GINGRA. Nom d'une ancienne danse funèbre des Grecs; selon Athénée, on l'appelait ainsi d'après le nom de l'instrument servant à l'accompagner. Cet instrument représentait une flûte en bois.

GLISSADE. Pas de danse aussi souvent usité à la ville qu'au théâtre; il est fait en avant, en arrière et de côté. Placé à la cinquième position, le pied droit devant, pliez les genoux, sautez sur les deux pieds en glissant le pied droit à droite à la deuxième position, pendant que le pied gauche vient rapidement se croiser en troisième position devant ou derrière, selon que la glissade est faite devant ou derrière. Pour la glissade en avant, on glisse le pied à la quatrième position en avant, et pour celle en arrière à la quatrième position derrière.

GLISSADE COUPÉE. On appelle ainsi la glissade dans laquelle le pied droit, au lieu de rester devant le gauche quand ce pied vient se croiser, se relève très rapidement devant ou derrière la malléole de la jambe

gauche, pour se croiser ensuite à la troisième position en l'air. Compan, dans son Dictionnaire, s'étend longuement sur la théorie de ce pas, théorie assez difficile à comprendre. Selon lui, la glissade est un coupé qui ne se pratique que d'un côté et sur une même ligne. L'erreur est facile à réfuter, car on rencontre ce pas dans plusieurs danses tournantes qui, par conséquent, sont composées d'un pas fait en avant et d'un autre en arrière. La théorie de Compan définit ainsi la glissade : « Si vous voulez faire des glissades en allant du côté droit, il faut plier sur le pied gauche pour faire un demi-coupé du pied droit en le portant à la seconde position; et, en vous élevant dessus, vous tirez le pied gauche du même temps derrière jusqu'à la troisième position, en laissant porter le poids du corps dessus pour en reprendre de suite une autre du droit, parce que l'on en fait ordinairement plusieurs de suite avec le même pied. » En effet, il était anciennement d'usage de continuer ce pas plusieurs fois de suite avec le même pied; dans la diagonale de la gavotte et dans les pas en arrière des en avant deux, ces glissades continues étaient fréquemment employées.

GLISSADE SOUTENUE. Dans cette glissade, le pied glissé se relève devant l'autre à la troisième position en l'air au lieu de rester à terre à la fin de la glissade; la pointe du pied doit être assez basse en s'élevant pour qu'elle puisse toucher l'autre jambe dans toute sa partie inférieure, depuis le cou-de-pied jusqu'au-dessous du genou.

GLISSÉ. Nom d'un temps de danse consistant à avancer ou reculer en glissant un pied, pendant que l'autre s'en rapproche vivement; plus, dans ce pas, la souplesse des genoux est grande, plus l'exécution est facile; le pas doit être fait en accusant la plus gracieuse simplicité, en évitant tout effort.

GOUT. On ne saurait s'étonner de trouver ce mot dans un dictionnaire de danse, car c'est principalement au goût que tout danseur doit faire appel. Du reste, Compan, malgré toutes les lacunes dont il est accusable, n'a pas oublié de citer le mot et de lui consacrer un de ses meilleurs articles. « De tous les dons de la nature, dit encore J.-J. Rousseau, le goût est celui qui se sent le mieux et s'explique le moins; il ne serait pas ce qu'il est, si l'on pouvait le définir. Car il juge des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise et sert, si j'ose le dire, de lunettes à la raison.

« Il n'appartient pas à tout le monde d'avoir du goût. La nature seule le donne, l'éducation le raffine et le perfectionne. Toutes les règles que l'on établirait pour en donner seraient inutiles. Il est né avec nous ou il ne l'est pas; s'il l'est, il se manifestera de lui-même; s'il ne l'est pas, le danseur sera toujours médiocre.

« Le goût est un sentiment naturel qui tient à l'âme et qui est indépendant de toutes les sciences que l'on peut acquérir. Il est bien vrai qu'il peut se perfectionner par leur connaissance, mais elles le gâtent aussi quelquefois; et l'esprit, par le savoir, s'assujettit à de certaines règles qui le mènent par des chemins détournés et le conduisent rarement au but. De tout ceci, il semble que le bon goût n'est autre chose que la droite raison, que l'on distingue sous le nom de *jugement*. En effet, qu'est-ce qu'avoir du goût? C'est donner le véritable prix aux choses, être touché des bonnes, être blessé des mauvaises; n'être pas ébloui par les faux brillants et, malgré tout ce qui peut tromper et séduire, juger sainement. Le goût et le jugement sont donc la même chose, une même disposition, une même habitude de l'âme, à laquelle on donne différents noms, selon les différentes manières qu'elle prend pour agir. On l'appelle goût quand elle agit par sentiment et à la première impression des objets; on l'appelle jugement, quand elle agit par raisonnement et après avoir examiné les régles de

l'art et les lumières de la vérité. De sorte que l'on peut dire que le goût est le jugement de la nature et que le jugement est le goût de la raison. » Après une définition aussi claire et aussi vraie, je n'ai plus qu'à recommander à tous les danseurs de s'en pénétrer; le goût est et sera toujours estimé à sa haute valeur dans toutes les bonnes sociétés.

GRACE. La grâce s'entend en danse comme la perfection à laquelle doivent arriver tous les danseurs. principalement les femmes. Il est aussi difficile de définir en quoi consistent les études nécessaires à acquérir la grâce, qu'il est facile de comprendre ce en quoi elle réside. Elle est évidemment le résultat d'exercices multiples, mais encore faut-il consulter les règles naturelles du goût et, pour ainsi dire, de l'intelligence de l'élève. Despréaux définit cette grâce sous trois formes différentes :

> Surtout qu'en chaque pas la grâce révérée
> Dans vos plus grands excès soit toujours sacrée.

En premier lieu, la grâce des formes, qui n'est qu'un don de la nature; vient ensuite la grâce de position en attitude, que donnent un travail et une attention auxquels le bon goût ne cesse de présider. Enfin la grâce des mouvements, qui dépend d'une égale souplesse répandue dans tout le corps, et qui tient le milieu entre la raideur et la mollesse. Pour guider toutes ces études, il faut, ajoute l'auteur avec raison, une âme.

La grâce, cette séduisante parure, est, en un mot, un je ne sais quoi, qui, s'il n'est un don de la nature, peut devenir un produit de l'art.

GRACES (LES). Nom d'une ancienne danse usitée au commencement du XIXe siècle, mais abandonnée depuis. Un cavalier placé entre deux dames leur donne les mains à droite et à gauche; les deux dames se tiennent

par les mains gauche et droite devant le danseur. Les trois avancent et reculent plusieurs fois de suite et se saluent réciproquement sur le point d'orgue écrit dans la musique. Le cavalier fait passer sous son bras droit et sur les pointes la dame placée à sa droite; il recommence la même passe avec la dame placée à sa gauche; les trois danseurs forment un rond, et terminent en reculant, le cavalier placé entre les deux dames. Le cavalier salue à droite et à gauche, et les deux dames rendent le salut par des révérences. La danse des grâces est dérivée de la danse appelée l'*allemande*.

GRAND-PÈRE (LE). Ancienne ronde usitée non seulement dans les bals d'enfants, mais aussi dans les bals de noces, même quelquefois dans certaines fêtes villageoises de province. Nous ne la rencontrons plus que très rarement dans les réunions enfantines. La ronde est dansée par un nombre de couples *ad libitum*, placés en promenade les uns derrière les autres et les cavaliers conduisant leurs dames par la main droite. Tous commencent à marcher gravement sur une mesure en quatre temps lents. Une mesure en 6/8 suit, pour inviter les danseurs à accélérer la danse avec le pas appelé *chassé*, pas alterné de chaque pied. Après huit mesures, les cavaliers se retournent sur leur gauche pour recommencer la promenade avec la seconde dame placée derrière la leur; chassé, nouveau changement, et ainsi de suite, jusqu'à ce que chaque danseur ait retrouvé sa dame. La grande marche du commencement est recommencée pour terminer, et chaque couple salue solennellement la maîtresse de maison donnant la fête. Quand le bal est champêtre, les danseurs saluent le doyen ou la doyenne d'âge de la réunion.

En 1861, j'ai publié de cette ronde du Grand-Père, chez Heugel, au *Ménestrel*, une édition textuelle comme danse et originale comme musique, sous le titre de *Bal d'enfants*.

GROMENARD. Nom donné, au Japon, au salut ou à la révérence; ce salut, beaucoup plus profond que chez nous, est fait en courbant assez bas le haut du corps pour que le front touche presque terre.

GRUE (DANSE DE LA). Danse ancienne de la Grèce, très souvent confondue avec la candiote; elle avait lieu dans les prairies, aux premiers jours de printemps. Garçons et filles dansaient des figures très variées, se rapprochant, s'éloignant les uns des autres, formant des rondes. La danse finissait par une sorte de farandole conduite par un couple se tenant avec un ruban sous lequel passaient tous les danseurs. Tous s'enroulaient ensuite autour du couple et la dame de ce couple élevait le ruban en signe de délivrance ; le rond était déroulé et tous les couples prenaient la fuite. La danse de la grue représentait le labyrinthe de Crète; nous en trouvons le souvenir dans les figures de notre cotillon appelées la *passe* et l'*artichaut*. Cette danse aurait été inventée par Thésée. Nous savons que Thésée, après avoir délivré les Athéniens du joug des Crétois, s'arrêta à Délos et, après un sacrifice fait à Vénus, dansa avec les jeunes Athéniennes et Athéniens cette danse de la grue. Callimaque, dans son hymne à Délos, cite la danse de la grue en reportant sa création à Thésée, et nous induit à supposer qu'elle fut ainsi appelée parce qu'elle rappelle un troupeau de grues volant les unes derrière les autres, se dispersant, puis se réunissant avant de rentrer.

GUARACHAS. Danse usitée en Espagne et exécutée au son de la guitare dont elle tire son nom. D'après la vivacité de ses pas et le caractère de ses poses, elle semble dériver des danses mauresques.

GUERRE (DANSE DE). La danse de guerre est décrite par Cook dans ses *Voyages* et il la donne comme très répandue chez les peuplades peu civilisées de

l'Amérique du Sud. Les danseurs forment un rond et les spectateurs s'assoient autour d'eux. La danse, commencée par un homme, est continuée alternativement par tous les autres. Ce danseur semble reproduire à droite ou à gauche, tout en chantant, quelque exploit guerrier; ses gestes sont militaires et énergiques; il donne ensuite de vigoureux coups de massue sur un poteau placé au milieu du cercle et est accompagné par des musiciens frappant sur des cymbales. Cette danse a principalement lieu avant les expéditions guerrières pour enflammer le courage des tribus.

GUIMBARDE. Le Dictionnaire de Compan donne ce nom à une danse ancienne; nous ne pouvons, faute de documents, qu'enregistrer son nom. A-t-on appelé de ce mot nos mauvaises voitures parce qu'elles nous cahotent en tous sens, qu'elles nous forcent à sauter malencontreusement sur leurs banquettes mal assujetties, en voulant rappeler une danse désordonnée? Peut-être ; si la chose n'est pas authentique, elle pourrait être vraisemblable.

GYMNOPÉDIE. Danse ancienne consacrée chez les Grecs à Bacchus. Athénée en a laissé la description en la racontant exécutée par de jeunes garçons nous représentant un combat entre eux ; il en trouve les gestes gracieux et agréables tout en étant vigoureux. La gymnopédie était également usitée en Laconie et même fort en honneur en ce pays. Un chœur d'adolescents, accompagné d'un second chœur d'hommes plus âgés, dansait et chantait en même temps des vers de Thaclète, ou les péans du Lacédémonien Dyonisodote. Les coryphées portaient des couronnes de palmier en mémoire de la victoire gagnée à Thyrée. Célébrée sur les places publiques, cette danse donnait lieu aux plus patriotiques hymnes composés en l'honneur d'Apollon.

Amyot, dans sa traduction de Plutarque, fait mention

de la gymnopédie et en parle comme consacrée à Saturne et à Apollon pour la poésie, et à Bacchus pour la danse. Suivant lui, tout le monde y prenait part.

Les vieillards la commençaient en chantant :

Nous avons été jadis
Jeunes, vaillants, hardis.

Les hommes faits suivaient en s'accompagnant des paroles :

Nous le sommes maintenant
A l'épreuve à tout venant.

Enfin les enfants fermaient la marche par ces mots :

Et nous un jour le serons
Qui bien vous surpasserons.

D'où vient que cette danse si goûtée des Grecs fut délaissée des Romains qui [en] empruntèrent tant aux Grecs?

H

HAIVA OU HEIVA. Danse des Taïtiens dans laquelle hommes et femmes figurent les uns après les autres. Les femmes brillent par leur grâce et le luxe de leurs costumes ; leurs abondantes chevelures tressées en longues nattes sont heureusement et artistement disposées sur leurs têtes ; les bras et le cou sont nus ; les seins sont ornés de coquilles ou de touffes de plumes, et leur corps recouvert d'une robe blanche garnie de bordures aux couleurs étincelantes. Les mouvements de la haiva sont lents, mesurés et précis ; bras et jambes observent rigidement la mesure des tams ou flûtes. Ces danses ont lieu le plus souvent dans d'élégantes maisons affectées à

ce plaisir; un vaste toit, soutenu par des piliers de bois qu'entoure une palissade ornée de tapisseries, s'élève au-dessus d'une grande salle recouverte de nattes sur lesquelles s'assoient les spectateurs ; le centre est réservé à la danse. Au milieu se tient le patan, ou maître de ballet, qui indique les différentes figures de la danse, prolongée très souvent fort avant dans la nuit. On peut lire dans le tome II, page 388, de l'*Océanie* par Rienzi (édition Didot, *Univers pittoresque*) la description entière de cette fête dansante. Elle est une sorte de drame mimique accompagné de chant et de danse, qui descend parfois jusqu'à l'obscénité quand la troupe de femmes entre en scène.

HÉA. Nom d'une danse océanienne très répandue à Tonga et presque savante; elle est réservée aux chefs de tribus et hérissée de difficultés tant à cause des gestes qu'en raison des chants qui l'accompagnent. Le chœur est formé par dix ou douze chefs au milieu desquels s'assoit un homme chargé de battre la mesure sur une planche d'environ 30 centimètres de longueur; il marque les temps avec de petits bâtons. Ce batteur de mesure, en accélérant le rythme autant qu'il le peut, doit arriver à entraîner les danseurs dans un mouvement presque vertigineux. A la fin de la danse, ce n'est plus qu'une course folâtre. Les danseurs, hommes seuls, font ensemble autour du chœur plusieurs tours qu'ils interrompent de temps à autre par des attitudes et des poses gracieuses. Suivant les Océaniens, cette danse est conforme à la dignité des gens de bonne société et tout chef de tribu doit la savoir. Une acclamation générale et des sonores trépignements terminent la héa.

HÉDION. Ancienne danse lascive des Grecs dont le nom seul indique l'esprit de volupté; Pollux en parle comme accompagnée de paroles licencieuses.

HERMÈS. Suivant Lucien, l'hermès était une danse consacrée à Mercure, exécutée par un pantomime devant représenter les hautes actions du dieu.

HERMITES (BRANLE DES). Danse du moyen âge classée parmi les danses hautes ou sautées. Les danseurs se plaçaient en monôme les uns derrière les autres et suivaient les mouvements indiqués par le cavalier placé à la tête de la file.

HIGHLANDERS (QUADRILLE OU PAS DES). On a donné ce nom à quelques figures de quadrille récemment introduites dans les bals costumés : les danseurs prennent le costume des Highlanders et règlent ensemble quelques pas empruntés aux danses anglaises et écossaises. Cette danse a eu un grand succès en 1883 (février) dans un bal donné par Mme la comtesse de Montigny. Les journaux de l'époque n'ayant donné aucun détail, il est impossible de citer le nom de l'auteur de la composition.

HILARIA. Fêtes dansées en l'honneur du dieu Pan ; elles avaient lieu aux calendes d'avril. Pleines d'entrain, de gaieté et d'allégresse, comme l'indique leur nom, elles attiraient une foule considérable. Le nom d'hilarodes était souvent donné aux pantomimes et aux danseurs renommés dans ces fêtes.

HILARODES. Danseurs dont le costume consistait en une longue tunique blanche ; ils portaient sur la tête de riches couronnes d'or ; une simple semelle fixée aux pieds par des cordons leur tenait lieu de chaussures.

HISTRIONS. Ce mot, tiré du toscan *hister*, qualifiait les acteurs dansants venus à Rome pour inaugurer les jeux scéniques. Ils chantaient des vers ou simplement les récitaient en accompagnant les paroles de gestes en rapport. Souvent ils récitaient des dialogues et, à en

croire Tite-Live, on voyait souvent à Rome deux histrions ensemble dont l'un chantait et l'autre dansait.

HOLUBIEC. Terme de danse employé dans la théorie de la mazurka russe et polonaise pour qualifier le tour sur place précédant ou terminant les figures. Après ou avant chaque figure, le cavalier prend de son bras droit la taille de sa dame et tourne sur place avec elle ; il change rapidement de bras en faisant passer sa dame devant lui et tourne en arrière par le pied droit. Les pas de l'holubiec se composent des mouvements suivants exécutés par le pied gauche pour le cavalier et le droit pour la dame aux premiers temps et inversement de l'autre pied pour les seconds, c'est-à-dire quand le cavalier a changé sa dame de bras pour tourner en arrière. Sur une mesure en trois temps : 1er temps, élever le pied droit à la quatrième position en l'air et le laisser retomber à la troisième position derrière le pied gauche ; 2e temps : rester plié sur les deux genoux ; 3e temps : relever le pied droit et étendre la jambe en la maintenant tendue. On recommence le pas avec le même pied qu'on fait retomber à la troisième position devant. On voit fréquemment les Russes faire cet holubiec en se tenant avec la dame par les mains croisées derrière le dos au lieu de se tenir à la taille ; on change aussi de direction en quittant et se reprenant les mains.

HONGROIS ET HUSSARDS (QUADRILLE DES). Ce quadrille, ou plutôt cette figure de quadrille, se compose d'une marche ou polonaise (voir ce mot), dans laquelle les danseurs revêtent les costumes de Hongrois ou de hussards. Si, ainsi costumés, les danseurs exécutent notre quadrille français, ils ajoutent quelques coups de talon frappés en mesure, afin de rendre à la danse un caractère plus original. Ce quadrille a été inauguré pour la première fois le 21 février 1883 chez la comtesse de Montigny ; depuis, il est resté oublié ; il ne pourrait, du

reste, être dansé que dans des bals costumés, car le costume résume la danse.

HONGROISE (LA). Danse nationale de Hongrie exécutée sur un air spécial et qui est entrée en France vers 1800 comme complément de la gavotte. Musique et danse sont calquées l'une sur l'autre, les notes mêmes rappellent chaque temps et chaque mouvement des pas. Les nationaux la dansent toujours avec leurs gracieuses bottes hongroises éperonnées ; leurs éperons ne portent que des molettes rondes, non dentelées, afin de ménager les traînes de robes. La théorie est la même pour le cavalier et pour la dame. Deux ballonnés (voir ce mot) devant ou de côté et trois petits temps courus sur les pointes et légèrement sautés. Dans les poursuites du cavalier vers sa dame ou réciproquement de la dame vers son cavalier, les ballonnés sont faits en avant ou en arrière suivant la direction.

Figures de la hongroise. PROMENADE : Le cavalier conduit sa dame par la main droite et tous deux font une promenade sur un nombre de mesures *ad libitum* autour du salon. — LA VALSE : Le cavalier se place devant sa dame et se tient avec elle par les deux mains ; ils tournent en exécutant le pas de la hongroise alternativement de chaque pied. LE BALANCÉ : Les deux danseurs se quittent les mains et font le pas vis-à-vis l'un de l'autre en avançant, en reculant et sur place. — LA POURSUITE : Le cavalier s'avance vers sa dame pendant qu'elle recule en suivant le tour du salon ; après quelques mesures, le cavalier recule et sa dame s'avance, toujours avec les mêmes pas. — VALSE FINALE : Le cavalier et la dame croisent les mains devant eux et tournent ensemble comme s'ils valsaient.

La musique de la hongroise est en 2/4, fortement accentuée, même un peu saccadée et est tellement appropriée à la danse qu'elle ne saurait être exécutée sur un air autre que le texte original.

HOPLOMACHIE. Les Grecs donnaient ce nom à une sorte de danse pyrrhique, dansée avec bouclier. De là son étymologie.

HORAI. Les Grecs symbolisaient dans cette danse la fête des saisons. D'après Xénophon, on voyait au commencement de l'automne la jeunesse grecque, couronnée de pourpre et de lierre, former des promenades avec pas cadencés au son des fifres et des tambours; gestes et chants trahissaient la plus vive allégresse. Au retour du printemps, dans l'Attique entière, les adolescents et les vierges ornés de couronnes de chêne et de roses sur la tête, les femmes légèrement vêtues et les seins ornés de fleurs, tous couraient dans les bois en formant des danses pastorales. Ils peignaient l'innocence des premiers temps par des pas simples et modestes, tout en cherchant à représenter les délices de l'âge d'or qu'ils voulaient faire renaître. Dans le temps de la moisson, de nouvelles fêtes rappelaient l'heureuse et abondante récolte. Quand l'hiver revenait, la danse des festins réunissait les familles dans leur intérieur.

HORMOS. Cette danse a été souvent confondue avec la knossia (voir ce mot) dont parle Sophocle. Les Romains empruntèrent cette danse aux Grecs et y introduisirent de telles modifications que de modeste et décente ils lui donnèrent, sous un prétexte belliqueux, un caractère presque inconvenant; les femmes en furent exclues. Il y eut néanmoins certaines occasions dans lesquelles les femmes romaines purent, sans danger pour leur situation, s'y livrer à leur aise. Athénée ne parle de cette danse qu'au point de vue guerrier et reste sobre dans ses détails.

L'hormos fut instituée par Lycurgue et destinée, par lui, à peindre la plus grande dignité jointe à la plus rigide tenue. Toute la jeunesse se réunissait et se promenait dans les rues sans autre vêtement ou ornement

que leur ardent amour de la vertu, symbole de la pureté et de la décence. Le plus beau d'entre tous conduisait la danse de la voix et du geste, danse consistant en une sorte de promenade avec rondes et voltes sur un rythme accéléré et bruyant. De leur côté, les jeunes vierges spartiates, également nues, suivaient sur un mode plus lent et avec des pas en rapport avec la langueur d'un rythme spécial. A certains moments indiqués d'avance dans la danse et dans la musique, les jeunes gens se retournaient pour se mêler aux jeunes filles et se livrer à de gracieux enlacements de bras. Chacune alors rivalisait de talent et de grâce.

L'hormos a été classée parmi les danses particulières et Lucien lui donne le nom de danse du collier. « L'hormos, dit-il, est une sorte de ballet commun aux jeunes gens et aux filles, qui dansent un par un en se tenant de manière à dessiner un collier. Le cercle commence par un garçon qui saute en jeune homme, et comme il devra le faire plus tard à la guerre. Puis vient une jeune fille qui fait des pas modestes et qui montre comment les femmes doivent danser, de sorte que l'on peut dire que le collier représente l'union de la force et de la modestie. »

HORNE-PIPE. Nom d'une danse anglaise encore usitée dans les salons et, même, parfois dans les bals officiels d'Angleterre. Les pas offrent une grande similitude avec ceux de l'anglaise et les figures rappellent celles de la danse Sir Roger de Coverley (voir ce mot). L'horne-pipe doit être dansée sur un air spécial et approprié à tous les pas; son mouvement est en 6/8 *moderato*; il est un peu plus précipité chez les Écossais dont la danse d'horne-pipe fut longtemps la danse nationale. Les pas consistent en glissés, emboîtés, temps de talon, temps de pointe et déplacements des deux pieds à la fois en faisant passer, sur place, un talon ou une pointe l'un devant l'autre.

HOURAS. On appelle ainsi les danses des habitants de l'île d'Haouaï en Océanie, danses très répandues chez les indigènes. Elles représentent des jeux scéniques avec pantomimes figurées par des femmes conduites sous la direction de chefs de tribus accompagnés de musiciens. Les missionnaires et les explorateurs nous ont transmis la description de ces fêtes qui ont paru attirer leur attention. Des poses moelleuses, gracieuses précèdent des petits pas serrés et rapides; il arrive même parfois que le spectateur peut à peine suivre de l'œil le mouvement de la danse. Le meilleur danseur est celui qui parvient à résister le dernier et à rester seul en mouvement. Cook parle d'un de ces danseurs portant un collier d'algues autour du cou et des bracelets garnis de dents de chien aux poignets et aux jambes. De sa main droite il tenait une grande calebasse renfermant des cailloux, de la gauche il frappait dessus avec un bâton, en exécutant des pas grotesques semblables à ceux des bouffons italiens. Quelquefois on en voyait un autre s'agiter seul en s'accompagnant sur sa calebasse pour chanter les versets du pays. Le voyageur Ellis assista à une de ces houras dont les acteurs étaient deux enfants de neuf à dix ans, qui, accompagnés par cinq musiciens, frappaient sur leurs tam-tams en faisant des passes très variées sous les bras et en chantant les louanges des guerriers d'Haouaï. Cette danse est loin d'être la seule en usage chez ces peuplades océaniennes; le célèbre navigateur Vancouver en cite beaucoup d'autres dans le récit de ses voyages ; toutes présentent un caractère belliqueux.

HYDROPHORIES. Nom donné chez les Grecs aux fêtes dansées dites fêtes du Déluge ; ces danses étaient sacrées.

HYMEN (DANSE DE). Cette danse était, chez les Grecs, consacrée aux fêtes matrimoniales et jouait un

rôle très important dans ces cérémonies. On en trouve la description très habilement retracée dans le tome VI, p. 268 et suivantes du *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, édition in-8°, de Bure, 1790. Après le chant de l'hymen consacré. les danseuses, vêtues de robes légères et couronnées de myrthe, entrent dans la maison en fête et peignent par des mouvements variés les transports de joie, les langueurs et l'ivresse la plus douce des passions. Selon Homère, cette danse aurait été gravée sur le bouclier d'Achille; on la retrouve chaque année aux fêtes dites Hyménées, fêtes instituées en souvenir d'un trait d'amour héroïque. Un jeune Athénien de grande famille s'était éperdument épris d'une jeune fille de condition inférieure à la sienne, et par conséquent ne pouvait s'unir à elle. Longtemps, il chercha à dominer sa passion, quand, ne pouvant en triompher, il résolut de devenir un héros dont l'audace et le courage annihileraient toute difficulté. Un jour que les jeunes filles d'Athènes, les plus belles et les plus illustres entre toutes, étaient réunies sur les bords de la mer pour célébrer la fête de Cérès, il donna suite à son vœu. Malgré la défense faite aux hommes de paraître à ces fêtes, le jeune Athénien, nommé Hymen, revêtit le costume de femme, sachant que sa maîtresse faisait partie du groupe de danseuses. Il se joint à elles, et, incognito, se mêle à la foule ; la fête commençait à peine que des corsaires se précipitent sur la troupe féminine et, mettant fin aux danses, l'enchaînent et la font prisonnière en l'emmenant sur leurs bateaux. Sans se trahir, mais avec un dessein de vengeance bien arrêté, Hymen se laisse emmener avec les captives, et, au milieu de la nuit, pendant l'orgie des corsaires, il donne le signal de la rébellion. Grâce à son impétuosité et au courage intrépide de ses compagnes, les corsaires sont massacrés. Comment fuir, comment gagner le large pour retourner à Athènes? Sans encore trahir son sexe, Hymen s'offre de partir seul pour Athènes et de revenir avec des secours à la

délivrance des prisonnières. Quelques planches, quelques lambeaux d'étoffes et quelques cordages lui suffisent à installer un radeau, sur lequel il installe la troupe d'Athéniennes, et à la conduire en lieu sûr à l'abri de toute nouvelle attaque. Seul, il part et rapidement gagne la ville dans laquelle la fatale nouvelle était déjà répandue. Avant de se nommer, il raconte les faits tels qu'il les avait vus. Le peuple entier l'acclame et alors, seulement, il se nomme et demande pour toute récompense la main de sa maîtresse quand il rentrera dans Athènes ramenant toute la troupe de jeunes filles saines et sauves. Cette heureuse délivrance fut dès lors consacrée par des fêtes annuelles portant le nom du héros sous celui de fêtes Hyménées.

HYPOGÉES. On appelle ainsi les peintures égyptiennes représentant des danses de famille. Toutes, ainsi que les hiéroglyphes, sont très utiles à l'histoire de la danse ancienne; on peut même voir dans quelques-unes le maître à danser entouré d'équilibristes, de danseurs et de gymnasiarques.

HYPOGÉPONES. Danse des vieillards citée par Pollux, lib. IV, cap. XVI, et classée parmi les danses tragiques. On y représentait les vieillards courbés sous le poids des ans et appuyés sur des bâtons.

HYPORCHÈME. Danse tragique des Grecs ; selon les uns, militaire; selon d'autres, faisant partie de la pyrrhique et n'en étant, pour ainsi dire, qu'une des parties. Athénée en parle comme consistant en mouvements lents et graves. Les Lacédémoniens la chantaient en la dansant et se tenaient par les mains au son des flûtes et des cithares.

I

IAMBIQUE. La danse ïambique faisait partie des danses publiques religieuses; elle était consacrée au culte de Mars chez les Syracusains; d'après Diomède et Apulée, son genre aurait été lent et grave.

IGDÉ OU IGDIRS. Nom d'une danse comique des Grecs dans laquelle l'acteur se couvrait de ridicule en agitant la base postérieure de son corps comme le pilon d'un mortier. Les auteurs anciens sont unanimes à blâmer son inconvenance.

IMPÉRIAL (QUADRILLE). Ce quadrille fut inauguré en 1859, et composé par la Société académique des professeurs de danse de Paris. Il jouit de quelques succès pendant deux saisons d'hiver, et disparut bientôt pour n'être jamais repris, à moins toutefois que ce ne soit en province. La province, en effet, comprit mieux que Paris la gracieuse harmonie et la distinction marquées dans toutes les figures de cette danse.

Le quadrille impérial se compose de cinq figures exécutées par quatre couples dont un prend le nom de couple conducteur ou n° 1. Son vis-à-vis est le couple n° 2, et les couples de droite et de gauche sont les n°s 3 et 4. — 1re figure : LA NOUVELLE TRÉNITZ. Le cavalier conducteur et la dame de vis-à-vis avancent et font un tour des deux mains terminé au centre en face de la dame restée seule (4 mesures); traversé à trois en laissant passer l'autre dame entre eux deux, laquelle va faire un tour de main gauche avec le cavalier de vis-à-vis pendant qu'eux en font également un en face

(4 mesures). En avant quatre et en arrière (4 mesures). Demi-chaîne anglaise des dames (4 mesures); chassé-croisé et tour de main droite (4 mesures); retour en places et tour de main gauche (4 mesures). — 2e figure : LA CHAINE CONTINUE DES DAMES. Les couples 1 et 2 vont saluer les couples de droite (4 mesures); après le salut, les cavaliers présentent la main gauche à la dame de ce couple de droite, et chacun avec les deux dames traversé vis-à-vis à la place l'un de l'autre (4 mesures). La chaîne continue au centre par les quatre dames, le premier traversé main droite, le second main gauche. Cette chaîne se termine, les dames faisant face aux cavaliers (8 mesures); chassé-croisé à droite et à gauche, tour de main (8 mesures). — 3e figure : LA CORBEILLE. Le cavalier conducteur, tenant de sa main droite la main gauche de sa dame, la conduit au centre du quadrille en face de lui, la salue et recule seul à sa place (4 mesures); le cavalier de vis-à-vis, puis celui de droite et enfin le dernier font successivement la même figure (12 mesures) ; les dames tournées dos à dos se donnant les mains forment la corbeille et exécutent ainsi un tour entier à droite (4 mesures). Après le tour de main terminé, les cavaliers avancent et, donnant la main aux dames, agrandissent le rond (4 mesures); balancé sur place (4 mesures); retour en places deux par deux (4 mesures). — 4e figure : LA DOUBLE PASTOURELLE. En avant quatre et en arrière (4 mesures); chaque couple conduit au couple de droite, le cavalier conducteur sa dame, la dame partenaire son vis-à-vis, et tous deux reculent seuls à leurs places (4 mesures); en avant six et en arrière deux fois (8 mesures). La dame et le cavalier restés seuls vont en avant et en arrière (4 mesures) ; second en avant et salut. Chacun va retrouver, l'une son cavalier, l'autre sa dame (4 mesures) ; rond à quatre (4 mesures) ; demi-chaîne anglaise terminée avec chaque couple à sa place (4 me-

sures). — 5e figure : LE TOURBILLON. Les dames vont successivement à chaque cavalier faire un tour de main droite (16 mesures). Le conducteur et la dame partenaire en avant et en arrière (14 mesures) ; tour de main droite terminé au centre, le premier cavalier en face de sa dame, et la dame en face de son cavalier (4 mesures); tous les quatre à droite et à gauche (4 mesures); tour de main et retour en place (quatre mesures). CODA : Les dames exécutent une cinquième fois le tourbillon, puis chaque cavalière, présentant la main droite à sa dame, la place au centre en face de lui; salut général.

IMPÉRIALE (L'). Danse moderne de salon, dont la musique a été écrite par Maurice Nackman et éditée chez Heugel, au *Ménestrel;* l'auteur de la théorie a gardé l'anonyme. L'impériale fut composée quelques années après le mariage de Napoléon III. Malgré le haut protectorat sous lequel elle parut, on ne vit aucun salon lui ouvrir ses portes.

La théorie suivante est copiée sur l'édition originale d'Heugel et n'a aucun rapport avec le quadrille impérial ; elle constitue une valse et non une contredanse. — *Théorie.* Quatre couples ; mouvement lent et bien marqué. 1° Le cavalier commence du pied gauche : 1er temps levé, 2e chassé, 3e coupé, 4e jeté devant l'une et l'autre jambe; le tout formant huit temps. 2° Rond de jambe du pied gauche en arrière en sautant du pied droit, assemblé devant la jambe droite, répétés trois fois; pour le 7e et le 8e temps, échappé, glissé, un sisonne derrière du même pied et faire le tour du salon. Pour tourner dans le sens contraire, il faut terminer au 15e et 16e temps par un échappé, glissé du pied gauche et un sisonne derrière du pied droit afin de repartir du pied qui se trouve en l'air. La dame exécutera les mêmes pas en partant du pied droit; seulement elle devra faire le rond de jambe et assemblé en arrière.

INCONNUE (L'). Cette ancienne danse, appelée aussi l'*Inconnue à la redoute*, a été exécutée comme contredanse dans les bals vers la fin du XVIIIe siècle. Elle fut composée par un des maîtres de danse assez en vogue à l'époque pour faire admettre sa composition dans les bals.

INNOCENCE (DANSE DE L'). Danse grecque instituée par Lycurgue, en l'honneur de Diane et classée parmi les danses religieuses. Elle était exécutée par les jeunes filles assemblées autour des autels de la déesse. La modestie, la simplicité des pas, la décence jointe à la grâce symbolisaient la danse. C'est en parlant d'elle que Plutarque dit : « Toutes les danses des Lacédémoniens avaient je ne sais quel aiguillon qui enflammait le courage et qui excitait, dans l'âme des spectateurs, une ardente volonté de faire quelques nobles actions. »

INTERMÈDE BAL. Nom d'une danse moderne, publiée en 1856, sous forme de quadrille, par la Société académique des professeurs de danse de Paris. La danse passa tellement inaperçue que l'édition, à peine commencée, disparut.

IONIENNE (DANSE). On ne doit point confondre, malgré la similitude de nom, cette danse avec la suivante. La danse ionienne est lente, molle, efféminée, parfois voluptueuse. Loin de la regarder comme danse sacrée, Athénée la reproduit comme très libre et réservée, après les libations, aux fins dîners arrosés de falerne. Elle se composait de pas serrés à peu près semblables aux pas dits pas de bourré, exécutés plus lentement que dans notre théorie moderne. Compan affirme que l'on voyait encore en 1800, à Smyrne et dans l'Asie Mineure, une danse ionienne où l'on retrouvait le goût lascif des Grecs et des Romains.

IONIQUE (DANSE). La danse ionique, si nous en

croyons Athénée et Pollux, faisait partie des danses sacrées en Grèce; elle était principalement cultivée par les Ioniens, qui l'auraient inventée. Dans l'origine les Siciliens la pratiquaient en l'honneur de Diane et Horace ne l'a pas oubliée dans ses vers :

> Motus doceri gaudet ionicos
> Matura virgo.

ITALIQUE (DANSE). Genre de danse italienne ou romaine créé par Pylade et Bathylle; ils la déduisirent de la cordace et de l'emmélie et en formèrent un genre tragique et un genre comique. Non seulement Pylade aurait inventé cette création, mais il en aurait écrit un traité; aucune trace n'en existe et ce n'est que par quelques mots trouvés dans des auteurs anciens qu'il m'a été possible d'avancer cette nouveauté bibliographique.

ITHYPHALLES. Les Grecs appelaient ainsi les danseurs représentant les hommes ivres qui, en sautant, s'accompagnaient de chants bachiques. Ils étaient vêtus d'une tunique blanche à manches violettes et portaient, par-dessus cette tunique, une draperie de laine très fine descendant jusque sur les talons. Leurs fronts étaient ceints d'une couronne de fleurs et leurs mains recouvertes de gants d'un travail recherché.

J

JALÉO DE JAREZ. Nom d'une danse espagnole du genre boléro, dansée avec castagnettes par un cavalier et une dame sur une mesure 3/4 ou 6/8 d'un mouvement rapide. Le cavalier recherche les pas les plus savants en balançant son corps sur certaines mesures

déterminées dans la musique. Comme dans toutes les danses espagnoles, la mollesse et l'abandon sont un des caractères principaux.

JALOUSE (LA). Nom d'une ancienne contredanse française, longtemps dansée dans les bals de la fin du XVIIIe et du commencement du XIXe siècle. Elle fut composée par Blasis et les différentes phrases des figures peuvent justifier son titre.

Elle s'exécutait ainsi d'après l'auteur : 1° un cavalier et sa dame en avant et en arrière ; 2° même figure pour les autres ; 3° deux dames et deux cavaliers en avant ; 4° moulinet ; 5° la même danse en avant et demi-balancé, tour des deux mains, à vos places ; 6° un cavalier, chassé de côté, balancé à sa dame ; tour des deux mains et la dame, le rejoignant par un chassé en avant qu'elle complète quand elle a fini de figurer, présente les deux mains à son cavalier et l'enlève à l'autre dame, à vos places ; 7° le même cavalier répète la même figure avec les trois autres dames ; 8° la dame du dernier cavalier, s'unissant à lui, prend ses mains et forme le grand rond ; à vos places ; balancé, tour des mains ; 9° chaîne anglaise ; 10° la même figure pour les quatre autres ; 11° moulinet, tout le monde.

JAMBES (OUVERTURE DE). Ouverture de jambes est un ancien terme usité dans les leçons pour désigner le temps ou pas appelé dégagé, soit à terre, soit en l'air. Ce dégagé est fait en pliant un peu sur la jambe supportant le corps et restant immobile, et avançant ensuite l'autre pied ; ce pied est glissé à terre sur la pointe si le pas est fait à terre, et est élevé si le dégagé est fait en l'air. Si l'ouverture de jambes est faite du pied gauche, le corps repose sur la jambe droite.

Quant à ce qui, en général, concerne la tenue des jambes, tout se résume en souplesse, dehors, légèreté, grâce et force depuis la pointe du pied jusqu'à la hanche.

Le mouvement du genou doit être inséparable de celui du cou-de-pied et n'en diffère qu'en étant parfaitement tendu avec la pointe du pied baissée. Le mouvement de la hanche est une sorte de guide pour ceux du genou et du cou-de-pied, car il est impossible à ces derniers de se mouvoir si la hanche ne les y détermine. Les grands battements cités à la lettre B sont les meilleurs exercices pour l'ouverture de jambes proprement dite.

JARRETÉ. On entend par danseur jarreté celui dont les hanches sont étroites et en dedans, les genoux gros et en dedans. Ces danseurs ont généralement les chevilles très grosses et les pieds plats, ce qui résume les plus grandes difficultés à vaincre pour arriver à bien. Pour le danseur de théâtre qui se présente à un maître avec de semblables inaptitudes, c'est à ce dernier à le prévenir et à le mettre en garde contre l'incertitude du résultat d'un travail aussi studieux que possible. Quant au danseur de ville, nous savons tous qu'il se récusera à l'aspect d'une étude trop longue et trop fatigante, étude indispensable à la correction de ses fâcheuses dispositions naturelles.

Ces fausses positions des jambes se trahissent malheureusement jusque dans les épaules qu'elles attirent en avant et font rentrer la saillie de la poitrine. Les femmes sont beaucoup plus que les hommes disposées au dedans des genoux et des hanches, mais elles peuvent apporter un remède beaucoup plus facilement qu'eux. Le meilleur des correctifs pour les cavaliers et pour les dames est le travail prolongé des ronds de jambe à terre et en l'air (voir ce mot); si l'élève ne redoute pas la fatigue, il doit faire précéder ses ronds de jambe de grands battements de côté (voir ce mot).

JAVELOTS (DANSE DES). Danse militaire des Grecs, ainsi nommée parce qu'ils la dansaient armés de javelots et simulant les mouvements agressifs et défensifs.

Les hommes seuls et principalement les adolescents la pratiquaient.

JEAN (DANSE DE SAINT-). A l'origine, la danse de Saint-Jean était une danse religieuse dont nous avons conservé l'usage dans beaucoup de villages. Il était et il est encore d'usage d'allumer des feux hors des communes, sur un des points les plus élevés, vers le 24 juin de chaque année, c'est-à-dire à la fête de saint Jean. On amoncelle des fagots, le curé vient faire les prières publiques et met le feu au bûcher. Chantres et habitants psalmodient et les enfants dansent en rond autour du brasier, chacun emportant un tison éteint en souvenir de la fête. Anciennement la danse jouait un rôle beaucoup plus prépondérant, le peuple entier se rendait à l'endroit indiqué et les rondes se terminaient tardivement. A cette époque on déposait précieusement sur le manteau des hautes cheminées le charbon pris dans les cendres du bûcher.

Compan parle d'une danse de Saint-Jean qui ressemblerait assez à celle de Saint-Guy et tirerait son origine d'une maladie épidémique. Les anciennes chroniques rapportent qu'en 1374, la ville de Metz fut ravagée par une maladie contagieuse d'une espèce fort singulière. On l'appela danse de Saint-Jean. Ceux qui en étaient atteints dansaient tout à coup avec frénésie et contraignaient les autres à prendre part, malgré eux, à leurs ébats désordonnés ; on voyait alors toutes sortes de gens danser en tournoyant sur eux-mêmes. Cette chronique est attribuée à Jean Le Maire :

Le prêtre en faisant son service,
Le juge séant en justice,
Le laboureur en son labeur,
Danseurs sautaient, mais en douleur,
Fût-ce en dormant, fût-ce en veillant,
Fût-ce le pauvre ou le vaillant,
Ou plus ou moins à l'aventure,
Quand fut le mal des créatures.

Dans la ville il y eut dansants
Tant grands que petits quinze cents.

JETÉ. Nom d'un pas de danse consistant à jeter son corps sur un pied après avoir préalablement élevé ce pied; pour compléter, on rassemble l'autre pied à côté ou devant à la troisième ou cinquième position. On rencontre ce pas dans presque toutes nos danses modernes, ce qui s'explique facilement, puisqu'il déplace le corps en sautant sur une jambe ou sur l'autre. — *Théorie du jeté.* Ayant le pied gauche devant et le corps posé dessus, plier les genoux et élever le pied droit que l'on porte en sautant à la quatrième position devant sur la pointe d'abord et sur le pied à plat en second lieu. Ce pas ne comporte qu'un temps d'une mesure en 2/4; il se fait en avant, en arrière et de côté; le pied est alors jeté dans ces directions.

Fait de côté, le jeté s'appelle jeté ouvert; ouvert à droite, ouvert à gauche, suivant le mouvement dirigé dans l'un ou l'autre sens.

JETÉ PASSÉ. Placé à la cinquième position, plier la jambe gauche en élevant le pied droit et jeter ce pied à la quatrième position en avant, pendant que le pied gauche passe rapidement en l'air à la quatrième position élevée. Ce jeté passé est fait dans toutes les directions.

JETÉS (GRANDS). Dans ces jetés, la jambe opposée à celle sur laquelle on a sauté s'élève tendue à la quatrième position en arrière ou en avant.

JETÉS (GRANDS) DÉVELOPPÉS. La jambe élevée s'étend horizontalement à la hauteur de la hanche pour former angle droit avec la jambe supportant le corps. Ce pas très brillant produit un grand effet dans la danse de théâtre et s'emploie très souvent pour préparer une attitude, une arabesque ou une pirouette.

JETÉS TOURNÉS. La jambe faisant le jeté est portée en tournant à droite ou à gauche en faisant un demi-tour sur soi-même ; ce jeté est souvent pris comme premier temps d'une grande pirouette, car il donne l'élan nécessaire à la force de mouvement de rotation exigée par la pirouette, le corps tournant sur lui-même plusieurs fois de suite.

JETÉS BATTUS OU BRISÉS. La jambe opposée à celle sur laquelle est fait le jeté vient battre deux ou trois fois, devant ou derrière, ou encore devant et derrière sur le même temps de la mesure, la jambe faisant le jeté. Ce pas produit sur la scène le plus brillant effet, surtout si la légèreté et la souplesse du danseur lui permettent de l'exécuter en ayant le corps placé horizontalement dans toute sa longueur. Les maîtres de danse des régiments et bon nombre de maîtres provinciaux appellent ce pas ailes de pigeon.

JETÉ ATTITUDE. Quand le jeté est suivi immédiatement, et sur le premier temps de la mesure, d'une pose quelconque dans laquelle le corps reste immobile, le jeté prend le nom de jeté attitude ; le danseur comprend par ce mot qu'il doit s'immobilisér aussitôt le jeté terminé.

JULIE (LA). Nom d'une ancienne contredanse française peu usitée et qui n'est pas même mentionnée par Blasis, ni par Feuillet.

K

KALABIS. Nom d'une danse publique des Grecs, sacrée et usitée dans le temple de Diane ; des chants portant le même nom accompagnaient les gestes des danseurs et danseuses.

KALABRISMOS ET KALOBRISMOS. Pollux et Xénophon, dans son *Expédition de Cyrus*, parlent de cette danse comme étant militaire et particulière aux Thraces, aux Cariens et aux Paphlagoniens. Elle était dansée en armes et, d'après Athénée, très simple dans ses mouvements.

KALENDA ET CALENDA. Danse en usage chez les Espagnols de l'Amérique du Sud. Les postures et les gestes en sont tellement lascifs, dit Compan, qu'ils choquent les yeux les moins pudiques. Au son du tambour, deux files, l'une d'hommes, l'autre de femmes, s'avancent vis-à-vis l'une de l'autre ; elles reculent, se rapprochent plusieurs fois jusqu'à ce qu'un son déterminé par le tambour les avertisse de se joindre ensemble. Après s'être frappé les cuisses les unes contre les autres, ils s'enlacent et l'on croirait les voir se choquer le ventre tant ils se serrent. On a peine à croire que les Américaines du Sud cherchent à donner à cette danse une idée religieuse ; il est pourtant difficile d'en douter après le récit qu'en fait le Révérend Père Abat dans ses *Voyages*. Après l'avoir décrite, il affirme l'avoir vu danser dans les églises et au milieu des processions. Les religieuses mêmes la pratiquent très sérieusement pendant les offices de Noël sur un théâtre élevé dans le chœur en face de la grille donnant accès à leur couvent. Elles ont, de plus, le soin de laisser la grille ouverte, afin que le peuple puisse prendre part à la joie qu'elles témoignent pour la naissance du Sauveur. Remarquons que ces religieuses excluent les hommes de leurs danses.

KALEUSTES. Danse guerrière qui, d'après Athénée, empruntait son nom à un vase que portaient les danseurs dans son exécution. Pollux lui donne le même sens, mais ajoute qu'elle allait jusqu'à la fureur.

KALLIKAS. Nom d'un pas ou d'une danse périlleuse

exécutée par les femmes grecques dans les fêtes privées ou familiales ; la lascivité était son principal but.

KALLIMAQUE. Nom donnée par les Grecs à la danse et aux chants célébrant Hercule ; on y représentait sa victoire sur Cerbère, selon ce que nous écrivent Pollux et Athénée.

KALUMET. Nom d'une danse très répandue chez les sauvages du Canada, les Othagos et les Sakis ; elle est essentiellement militaire, comme presque toutes les danses de ces peuplades. Seuls les guerriers y sont admis et simulent les hauts faits d'armes accomplis par eux. Les jeunes sont équipés comme s'ils partaient en guerre ; leur corps est peint des couleurs les plus variées, leurs têtes ornées de plumes et ils tiennent à la main des éventails. Chanteurs et danseurs jouent du fifre et du tambourin ; l'orchestre et les danseurs sont tour à tour acteurs et spectateurs ; ils se répandent par petits groupes et terminent en s'asseyant à terre. Les femmes apparaissent alors parées de leurs plus brillants oripeaux. Devant l'orchestre, on dresse un poteau auquel, à la fin de chaque danse, un guerrier vient donner un coup de sa hache d'arme. A ce signal succède un grand silence et ce danseur raconte à haute voix quelques-unes de ses prouesses ; il retourne à sa place couvert d'applaudissements. Le kalumet se prolonge quelquefois pendant deux heures et ne semble fatiguer ni les danseurs ni l'assemblée ; il est surprenant que ces danseurs résistent si facilement à leurs pénibles contorsions et aux mouvements pénibles de leur corps.

KANAKÉ. Suivant Ausone, tel serait le nom d'une danse représentant la fable de Canacé au son des tambourins. Il la range parmi les danses théâtrales.

KAPENÉES. Le même auteur Ausone cite cette danse

sous le même vocable et l'on y voit Canacé frappé de la foudre.

KAPRIA. Danse militaire grecque appelée également karpéa et karpoïa ; c'était une sorte de pyrrhique tenue en haute estime par Xénophon en raison de la noblesse de son but. Elle était dansée avec le bouclier et le javelot.

KASTACHOK. Danse nationale de Russie en usage dans l'Ukraine ; les danseurs font des pas bruyants et précipités, allant parfois jusqu'à la folie et l'ivresse. Comme dans les mazurkas, les talons sont heurtés l'un contre l'autre en marquant les mesures par un bruit sec et sonore ; la kastachok est empreinte de vigueur et d'énergie, toutes deux belliqueuses.

KATÉRIS. Lucien indique cette danse comme familière et privée et comme étant l'une des premières connues des Grecs ; elle porte quelquefois le nom d'ékatéris et ne consiste qu'en gestes de bras et de mains.

KIDÉRIS. Danse familière, principalement usitée chez les Arcadiens et consacrée aux fêtes de famille.

KLOPÉIA. Danse grecque très peu connue et dont seul Meursius indique le nom sans autre notice.

KNISMOS. Danse grecque, ainsi nommée, suivant Athénée, parce qu'elle était exécutée au son de la flûte ; il la classe parmi les danses privées.

KNOSSIA. Danse religieuse particulière aux Knossiens. Des adolescents et des vierges entrelacent leurs mains et forment des rondes en l'honneur de la victoire de Thésée dans le labyrinthe de Dédale ; Thésée passe pour l'inventeur de cette danse dont les chaînes repré-

sentent une farandole et que l'on confond souvent avec celle de l'hormos.

KOLA. Danse militaire et guerrière appelée aussi xiphisma ou xiphismos; ce nom lui vient de ce que les danseurs tenaient en main des glaives nus.

KOLO (LE). Danse autrichienne dont *le Figaro* du 1er février 1883 nous donne la notice ci-dessous :

« En attendant, M. de Kablay, le futur Metternich, compose des ballets. Frappé des costumes et des coutumes pittoresques de ses Bosniaques, il a pensé que tout cela ferait bien à l'Opéra et voilà comment ce ballet, enfant de la haute politique, a vu le jour. On a surtout applaudi une danse bosniaque dont tout le monde raffole à Vienne. Le kolo deviendra aussi populaire que le tchardach des Madgyars. Nos ballerines l'ont appris d'une façon assez originale. Personne, à l'Opéra, ne connaissait ce pas oriental. Grand embarras ! Heureusement on se souvient qu'il y avait un bataillon de soldats bosniaques à Vienne. Ils portent l'uniforme de l'armée hongroise, sauf le képi remplacé par le fez. Or un beau matin, une compagnie de ces braves mahométans, au lieu d'être conduite à l'exercice, fut dirigée vers la scène de l'Opéra et reçut l'ordre, séance tenante, d'exécuter devant les ballerines le kolo national. Ces dames en furent émerveillées. Tout porte à croire que les pas de cette danse, pour ainsi dire guerrière, rappellent ceux usités dans les czardas et mazurkas. Ces pas sont exécutés brusquement et tumultueusement par suite des coups de talon et des frappements de pied à terre. Le kolo est dansé au son de la guzla. »

KOMATICKÈ. Danse guerrière des Grecs fort peu connue et dont Pollux cite le nom seul.

KOMÉTICKÉ. Danses familières des Grecs exécutées

dans les rues, devant les maisons et représentant des fêtes de village.

KOMOS. Danse classée chez les Grecs parmi les danses privées et en grand honneur dans les repas. Athénée, Lucien, Pollux lui décernent les plus grands éloges et en parlent comme danse tenant du genre pastoral ou champêtre.

KONISALOS. Danse grecque comique, souvent satyrique et connue comme danse théâtrale.

KORDACO. Quelques auteurs écrivent ainsi le cordaco dont j'ai parlé à la lettre C (voir le mot *Cordace*).

KORYBANTHIA OU CORYBANTHIA. Nom donné à la danse connue sous le nom de dactyle, danse des curètes et des corybantes.

KRÉTIKÈ. Danse crétoise appelée par Sophocle épichrédios et orsites; il la classe, ainsi qu'Athénée et Pollux, parmi les danses dites particulières.

KRINON. Nom par lequel les Grecs désignaient la danse des chœurs dans les tragédies.

KRONSTHIRON. Danse grecque comique et satyrique chantée et dansée sur le théâtre.

KYBÈLE. Danse grecque satyrique dans laquelle était représentée Cybèle dans les bras d'un berger qui la dédaigne.

L

LABALETTE. Nom d'une anciene contredanse française disparue depuis longtemps ; elle consistait en chassés faits en avant et en tournant et exécutés par quatre couples.

LACONIENNE (DANSE). Danse privée et familière des Grecs, répandue surtout en Laconie dont elle tire son nom. Elle était composée de trois chœurs de danse et de chants représentant le passé, le présent et l'avenir.

LANCIERS (QUADRILLE DES). Le quadrille des lanciers est d'origine anglaise et fut introduit en France vers 1868. Dès son entrée dans les salons, il captiva l'ardeur de tous les danseurs et l'air de la cinquième figure devint populaire à un tel point que tous les orgues de barbarie s'en emparèrent. Sa vogue et ses succès rappellent ceux de la polka à son invasion en 1844.

Ce quadrille se compose de cinq figures et est dansé par quatre couples placés par deux sur deux sens différents du salon ; les figures en sont répétées quatre fois, tantôt par un couple, tantôt par un cavalier avec la dame de vis-à-vis alternativement. Les noms des figures ne sont point les mêmes en France et en Angleterre, et je les citerai tous deux dans la théorie. — 1re figure : LES TIROIRS OU LA DORSET. Un cavalier et la dame de vis-à-vis avancent et reculent ; se donnent les mains pour faire un tour de mains et reviennent à leurs places. Les deux couples traversent pour changer de places et y reviennent ; pendant ce traversé, les cavaliers quittent la main de leurs dames afin que ces dernières puissent passer au milieu d'eux. Primitivement, dans cette phrase, le cava-

lier commençant la figure quittait seul la main de sa dame et le couple de vis-à-vis traversait en passant entre lui et sa dame; l'inverse avait lieu en revenant, c'est-à-dire que le premier cavalier ne quittait point la main de sa dame et passait entre le second couple. Les quatre cavaliers se saluent deux fois avec la dame placée à leur gauche, et font un tour de main avec elle, pour terminer, chaque couple à sa place. Le second cavalier recommence la même figure, puis après lui les deux autres. — 2e figure : Les lignes ou la Lodoiska. Le premier cavalier donnant la main droite à sa dame avance et recule avec elle, avance à nouveau et place sa dame devant lui ; salut des deux danseurs ; ils font un chassé-croisé à droite et à gauche, le cavalier marchant sur sa droite derrière sa dame qui, elle, marche devant lui sur sa gauche; second chassé-croisé en sens inverse et tour des deux mains pour revenir à ses places. Les couples placés de l'autre côté se séparent afin de former deux lignes de quatre sur le côté où la figure a été commencée ; en se séparant, les deux cavaliers donnent la main gauche à la dame placée à leur gauche, et les deux dames la main droite au cavalier placé à leur droite. En avant huit et en arrière pour les deux lignes vis-à-vis et tour de main de chaque cavalier avec sa dame pour retourner chacun en place. Les trois autres couples continuent la figure alternativement. Pour la troisième et quatrième fois les deux lignes sont par conséquent formées sur le sens opposé à celui des deux premières fois, car la figure est reprise en second lieu par le couple placé en face de celui qui est parti premier. — 3e figure : Les moulinets ou la native. Le premier cavalier avance avec la dame de vis-à-vis et tous deux reculent; ils avancent une seconde fois et se saluent lentement; le cavalier recule à sa place, pendant que les quatre dames se donnent au centre les mains droites pour former un moulinet ; elles tournent et s'arrêtent en donnant la main gauche au cavalier primitivement placé devant elles, tournent avec

ce cavalier, puis se donnent une seconde fois la main droite entre elles et reviennent tourner avec leurs cavaliers respectifs. Les deuxième, troisième et quatrième cavaliers et dames reprennent l'un après l'autre la même figure. — 4e figure: Les visites ou les graces. Les deux premiers couples vont, sur leur droite, saluer les deux autres couples; ils retournent sur leur gauche pour saluer les deux couples; ils saluent ainsi les couples une seconde fois, mais du côté opposé à celui sur lequel ils ont commencé. Les quatre couples font un chassé-croisé, les cavaliers sur leur droite derrière leurs dames, et elles sur leur gauche devant leurs cavaliers; second chassé-croisé en sens inverse et retour en places pour les deux premiers couples dont les deux dames font ensemble la chaîne des dames. Les deux premiers couples recommencent la même figure en adressant leurs premiers saluts aux couples de gauche; seconds saluts à droite, chassé-croisé deux fois, retour en places et chaîne anglaise. Les deux autres couples rendent les visites et saluts en répétant la figure deux fois. — 5e figure: Les lanciers ou la grande chaine. La grande chaîne des lanciers représente deux cercles circonscrits manœuvrant en sens opposé l'un à l'autre : l'un formé par les cavaliers, l'autre par les dames. En se tenant par la main gauche cavaliers et dames marchent dans une direction opposée et se touchent alternativement la main droite, la main gauche jusqu'à ce que tous soient rentrés à leurs places. Un salut général interrompt la chaîne au moment où chaque cavalier se rencontre avec sa dame, et un second salut général la termine au moment du retour en places. Promenade : le premier couple s'avance et faisant demi-tour se place, en tournant le dos, à la tête d'une colonne formée par les trois couples venant se ranger derrière lui ; chassé-croisé des danseurs à droite pour les cavaliers derrière leurs dames et à gauche pour les dames devant leurs cavaliers. Balancé : les danseurs marquent plusieurs pas sur place;

second chassé-croisé en sens inverse du premier. Défilé : les cavaliers, suivant tous le premier, tournent sur leur gauche et défilent jusqu'à ce qu'ils soient arrivés à ce que le premier cavalier devienne le dernier ; les dames font le même mouvement sur leur droite, les deux lignes remontent ensemble, les dames conduites par la main par leurs cavaliers, et s'arrêtent au moment du retour aux places où l'on se trouvait avant le défilé. En avant quatre : les quatre cavaliers et les quatre dames forment deux lignes vis-à-vis, avancent, reculent, avancent une deuxième fois et chaque danseur ramène sa dame à sa place en faisant un tour de mains avec elle. La chaîne est recommencée et le second couple préside aux mêmes évolutions ; chaîne, puis le troisième reprend la figure ; chaîne et le quatrième termine.

La chaîne finale, c'est-à-dire celle faite quand la figure a été exécutée quatre fois, est souvent remplacée par une polka et l'orchestre doit continuer à jouer tant que les danseurs le désirent.

Chaque figure est en musique jouée quatre fois, sauf pour l'exception ci-dessus au sujet de la cinquième.

LANCIERS VALSÉS. Il y a quelques années parut à Dieppe pendant la saison balnéaire un quadrille des lanciers valsé ; le succès qu'il eut à la mer ne lui suffit pas pour lui assurer dans les salons de Paris une entrée triomphale. Les figures en sont pourtant animées et, disons-le, moins froides et moins ternes que celles des lanciers anglais. La composition est du professeur Paul et le quadrille a été publié sous le titre suivant chez Alphonse Leduc : La musique de L.-C. Desormes et la danse de François Paul, professeur de danse à Paris et directeur du Casino de Dieppe.

Théorie de l'auteur. Le texte de l'auteur est le suivant : Ce quadrille s'exécute par quatre couples placés en carré. Un couple prend le n° 1 et son vis-à-vis le n° 3, celui de droite n° 2 et celui de gauche n° 4. Les quatre

premières figures s'exécutent deux fois, la cinquième quatre fois. Les valses intercalées dans ce quadrille peuvent être différemment dansées à deux et à trois temps. On peut aussi employer le boston. Pour danser les lanciers valsés, point n'est besoin d'être un valseur émérite, il suffit de savoir diriger sa danseuse. — 1re figure : Les tiroirs. Le cavalier n° 1 et la dame n° 3 qui lui fait vis-à-vis font un tour en se donnant la main droite et chacun revient à sa place (4 mesures marchées); le cavalier n° 3 fait le même tour de main avec la dame n° 1 (4 mesures marchées). — *Les tiroirs.* Le cavalier n° 1 va prendre en valsant la place du n° 3 qui se sépare pour le laisser passer ; puis, à son tour, le couple n° 3 passe en valsant entre le couple n° 1 et chacun retrouve alors sa place (16 mesures). — *Balancé sur les côtés.* Chaque cavalier fait un grand salut à la dame placée à gauche ; les dames répondent par une révérence (4 mesures marchées). — *Valse sur place.* Chaque cavalier fait avec la dame qu'il vient de saluer une valse balancée sur place et chacun finit à sa place (8 mesures valsées). — Même figure pour les couples 2 et 4. — 2e figure : Les lignes. En avant quatre ; les cavaliers nos 1 et 3 tenant leurs dames par la main font en avant et en arrière, puis en avant une seconde fois, et, après un grand salut, ils changent de dames (8 mesures marchées). — *Valse en rond.* Les nouveaux couples ainsi formés valsent en rond au milieu du quadrille, puis chaque cavalier regagne sa place avec sa nouvelle dame (16 mesures valsées). A la fin de cette valse les couples 2 et 4 se séparent et vont se mettre en ligne avec les valseurs. — *Les lignes.* Les huit danseurs, sur deux lignes se faisant face, font en avant et en arrière (4 mesures marchées). — *Valse sur place.* Chaque cavalier va reprendre sa danseuse qui se trouve devant lui et retourne à sa place en valsant avec elle (8 mesures valsées). Même figure pour les couples 2 et 4. — 3e figure : Les moulinets. Les quatre cavaliers font un tour de

moulinet en se donnant la main gauche, puis un demi-tour de main droite avec leurs dames qu'ils placent dos à dos dans le milieu du quadrille; saluts et révérences prolongés (8 mesures marchées). — *Promenade valsée.* Les quatre couples se suivent pour faire, en valsant et en se dirigeant à droite, le tour du quadrille; chacun s'arrête lorsqu'il a regagné sa place (16 mesures valsées). Même figure la seconde fois, mais ce sont les dames qui font le moulinet en se donnant la main droite. Elles font ensuite un demi-tour de main gauche avec leurs cavaliers qui se placent alors dos à dos pour les saluts. — 4e figure: LES VISITES. Chacun des couples 1 et 3 va en visite, d'abord vers le couple placé à sa droite, saluts et révérences, puis se dirigeant à gauche vers l'autre couple, saluts et révérences (8 mesures marchées). — *Les ciseaux.* Les deux dames de chaque couple se donnent la main droite et changent de places, puis les messieurs en font autant, et, après un moulinet à quatre par chaque groupe, chaque couple retourne à sa place (8 mesures marchées). — *Valse croisée.* En avant, et sans se presser, les couples 2 et 4 font un traversé pour prendre chacun la place de son vis-à-vis. Ces deux couples continuent la valse en balançant sur place pour permettre aux autres couples d'exécuter à leur tour le même traversé valsé; puis les quatre couples se suivent, pour faire, en valsant et en se dirigeant à droite, un demi-tour du quadrille qui les ramène à leurs places (16 mesures valsées). Même figure pour les couples 2 et 4. — 5e figure : LA COURONNE. Les dames et cavaliers, en commençant de la main gauche, font en rond la grande chaîne des lanciers jusqu'à la place de leur vis-à-vis où chaque cavalier doit rencontrer sa danseuse; saluts et révérences. La chaîne se reprend jusqu'à ce que chaque couple ait retrouvé sa place, nouveaux saluts et révérences (16 mesures marchées). — *Les traversés.* Les couples 1 et 3 traversent en valsant et échangent ainsi leurs places; les couples 2

et 4 exécutent le même mouvement dès que les couples 1 et 3 ont dépassé le milieu du quadrille (8 mesures valsées). — *Le grand moulinet.* Les quatre cavaliers forment un moulinet en se donnant la main gauche; ils donnent la droite à leur dame qu'ils accompagnent jusqu'à leurs places (8 mesures marchées). — *Le tourbillon.* Les cavaliers se placent dos à dos dans le centre du quadrille vis-à-vis de la danseuse dont ils sont éloignés de deux ou trois pas. Le cavalier n° 1 se détache du groupe, salue sa danseuse et tous deux valsent autour des trois cavaliers pour revenir à leurs places. Le cavalier n° 2, puis le cavalier n° 3 exécutent successivement le même mouvement. Enfin le dernier couple valse seul au milieu du quadrille et regagne sa place (32 mesures valsées en tout, soit 8 mesures pour chaque couple). — *En avant quatre.* Les couples 1 et 3 font en avant quatre, se saluent et, pendant qu'ils retournent à leurs places, les couples 2 et 4 font le même en avant quatre (4 mesures marchées). — *Valse sur place.* Les quatre couples valsent. Même figure pour les autres couples en commençant chaque fois par la grande chaîne des lanciers. — *Théorie de M. Paul.* Ce quadrille diffère peu de celui des lanciers anglais, sauf quelques figures empruntés au quadrille américain et au cotillon.

LAPITHES (DANSES DES). A en croire Lucien, la danse des Lapithes n'était pratiquée que par les Centaures. Elle était d'une exécution très difficile et seulement propre à ces monstres moitié hommes et moitié chevaux. Elle était usitée dans les festins au son de la flûte. Compan suppose qu'elle a été inventée par Pirithoüs et abandonnée aux paysans.

LASCIVES (DANSES). Chez les Grecs et surtout chez les Romains, les danses lascives étaient fort goûtées et jouaient même un rôle assez important dans la vie sociale, privée et publique ; ajoutons non seulement

dans le peuple, mais aussi parmi les classes élevées. Leur origine remonte aux Bacchanales. La nuit servait très souvent de voile à ces agapes qui, de nos jours, seraient qualifiées plus sévèrement qu'elles ne le furent par les dames romaines. Ces danses, exécutées par des danseurs de profession rétribués à cet effet dans les festins, attiraient et enhardissaient les convives à tel point que danseurs et festoyants se mêlaient aux mouvements aussi licencieux chez les uns que chez les autres. Le nombre des différentes danses lascives est incalculable, comme du reste celui de toutes les autres, grecques ou romaines. Presque toutes sont citées à la lettre commençant leur nom dans ce dictionnaire.

LEÇON DE DANSE. Au théâtre comme à la ville, la leçon de danse a subi des modifications aussi grandes que préjudiciables à l'art. Laissons de côté la leçon au théâtre, leçon qui, malgré les examens annuels passés à l'Opéra, n'existe presque plus si nous nous reportons à ce qu'elle fut au temps des Saint-Léon, des Mérante père et fils, de Baucher, de Berthier et de tant d'autres professeurs artistes de premier mérite ; ces maîtres avaient su conserver les principes de Pécour, Blaisis, Ballon, Noverre et Vestris. Aussi dans quel marasme végètent actuellement les rôles d'honneur à l'Opéra ; peu à peu nous serons privés de ce précieux et si utile personnage dans les grands ballets.

Quant à ce qui concerne la leçon de danse de ville, en deux mots, on peut le dire : elle n'existe plus. Sa disparition vient autant des professeurs que des élèves ; la négligence des premiers principes élémentaires a été amenée par les uns et les autres, et cette négligence a amené elle-même l'état d'infériorité des danseurs constaté depuis quelques années dans les salons. De nos jours, un jeune, que dis-je, le plus souvent un homme fait, réclame d'un professeur les valses, les quadrilles, sans avoir les premières notions, les premiers principes

élémentaires de la danse, et sa réclamation est le plus souvent tellement hâtive que le danseur doit pratiquer, le soir, dans le monde, la leçon prise le matin.

L'absence de leçons sérieuses n'est pas seulement préjudiciable à la pratique de la danse, elle l'est également et plus encore à la tenue et à l'éducation physique. Le gymnase, nous le savons, est fort usité, mais les salons et la société ont d'autres exigences que la danse résume dans la leçon telle que nos pères la prenaient. Où sont ces saluts profonds et pleins de dignité et de respect enseignés par nos vieux maîtres? Où sont ces révérences si gracieuses pratiquées par nos mères et nos aïeules? Elles ont disparu avec la leçon telle qu'elle était donnée et telle que je la définis ci-dessous.

Je ne crains pas d'affirmer que c'est en bonne connaissance de cause que je puis parler, car je ne suis que l'écho de la voix et du talent de mon père, lequel tenait ses leçons des plus grands maîtres de la brillante époque de la danse de ville. Élie, Abraham, de glorieuse mémoire; Fauqueux, Coralli, les maîtres les plus écoutés, étaient ses contemporains et ses collègues. J'ai précieusement conservé les manuscrits de famille et en ai publié une partie sous forme de *Méthode de danse*, chez Heugel, en 1857. Force m'était de résumer cette méthode et de la réduire en quatre parties distinctes ayant chacune un but spécial. *Première partie :* Apprendre aux élèves à bien marcher et à saluer; à se présenter dans un salon et à s'y tenir en véritable homme du monde. *Deuxième partie,* concernant l'étude des jambes et comprenant les exercices de danse aptes à donner la souplesse, le dehors, la légèreté indispensable. *Troisième partie :* L'étude des bras et de la tête, étude appelée à donner la grâce et l'harmonie des mouvements du corps. *Quatrième partie :* L'étude des temps sautés afin de préparer les élèves à la danse des quadrilles et des valses.

La leçon devrait se résumer pour les exercices dans

l'étude de ceux aptes à faciliter aux élèves l'obtention de toutes les exigences voulues; telle qu'elle était prise chez nos pères, elle produisait les meilleurs résultats. Nos vieux maîtres enseignaient ainsi :

Apprendre à marcher droit ; faire exécuter des pliés à toutes les positions; des grands battements, des ronds de jambe, des battements tendus. des petits battements sur le cou-de-pied. Venaient ensuite les ports de bras, les développés, et enfin les temps sautés, tels que changements de pieds. jetés, chassés et glissades, sauts de basque et pas de bourré (voir tous ces mots). Quelques mots suffiront pour motiver le besoin urgent de ces divers exercices préparatoires. Un pianiste n'ayant jamais touché un clavier, n'ayant jamais fait de gammes, pourrait-il, à première vue, jouer une polka ou une valse? Évidemment non, car ses yeux se trouveraient en face d'un grimoire que ses doigts ne pourraient traduire. Un danseur n'ayant jamais préparé ses jambes par des pliés ou d'autres exercices peut-il se rendre compte des pas qu'il doit exécuter, et, par suite, les exécuter facilement? Je réponds encore non. Le professeur se voit forcé de convertir en une machine les jambes de son élève.

Simple conclusion : celui qui ignore sa grammaire peut-il lire et écrire correctement? Je ne le crois pas.

LÉDA (LA). La danse de Léda est classée chez les Grecs parmi les danses dramatiques et tragiques ; elle représentait Jupiter changé en cygne. Malgré son caractère sévère, les danseurs y exécutaient des attitudes molles, douces et parfois lascives.

LIONNE (LA). Danse terrible et tragique des Grecs et, d'après Athénée, ridicule dans tous ses pas ; Athénée s'étonne que l'on danse pour jeter l'effroi et la terreur parmi ses spectateurs.

LOULOUCK. Danse des sauvages de l'Océanie exécutée au son de tambourins et d'instruments de bois ayant grossièrement la forme de castagnettes.

LOURE (LA). Sorte de ronde à mesure et mouvements lents rappelant la bourrée d'Auvergne. Son nom lui vient de l'instrument usité pour accompagner la danse ; c'est presque une musette. L'air est en 3/4.

LUDIONS. Les ludions étaient des danseurs chanteurs grecs venus de l'Étrurie ; on pourrait les appeler aussi des mimes, car ils chantaient plutôt par leurs gestes, au son de la flûte, en représentant certains faits mémorables ou certaines personnalités en vue. Ils n'avaient jamais de poèmes écrits d'avance, d'où il s'ensuivait que la plupart du temps leurs allusions étaient vagues et fausses. Leur entrée en Italie fut acclamée par la jeunesse romaine qui devait plus tard les imiter et les remplacer. De jeunes adultes formèrent entre eux des dialogues plus spirituels que savants et recherchèrent les gestes les mieux appropriés aux paroles. On croit que ces ludions vinrent à Rome vers l'an 390 pour conjurer la colère des dieux sur la prière des habitants. D'autres disent que les Romains les attirèrent pour divertir le peuple pendant une effroyable épidémie décimant la population.

LYSIODES. Les lysiodes représentaient chez les Grecs les rôles de femmes dansantes ; ils étaient recouverts d'habits d'hommes et, comme le prouve leur nom, voués au culte de Bacchus. On lit dans Athénée que Diogène l'épicurien fut pris d'amour pour une femme... lysiode.

M

MACABRÉE (DANSE). Danse ainsi nommée d'après son inventeur Macaber, et, suivant les auteurs du *Dictionnaire de la ville de Paris*, d'une étymologie anglaise. D'après ce dictionnaire, auquel on peut accorder quelque foi, le mot *macabrée* viendrait des deux mots anglais *to make* et *to breack*. Cette danse eut quelque succès; elle était une représentation publique des différents personnages de tout sexe et de tout âge figurant sur le théâtre sous l'emblème de la mort. Elle était empreinte dans ses mouvements d'un caractère à la fois philosophique et moral; elle cherchait, par sa mimique, à prouver au peuple que l'égalité réelle et vraie nous réunit tous dans la tombe. En 1422, on avait représenté à l'hôtel de Nesle, en présence des deux rois Charles VI et Henri IV d'Angleterre entourés de toute la cour, une pièce à personnages dont le sujet était la Vie de saint Georges, et dans laquelle était exécutée la danse macabrée. Cette danse a été imprimée pour la première fois en 1486, sous le titre de *la Grande Danse macabrée des hommes et des femmes*. Les pinceaux d'Albert Durer, Holbein et Gorgon en ont retracé les mouvements tragiques et allégoriques.

MACKTER ET MACKTRISMOS. Non d'une danse lascive et licencieuse des Grecs, citée par Athénée et Pollux. Aristophane la mentionne également comme confondue avec celle appelée apokinos.

MAGNÉSIENNE. Ancienne danse grecque, dans laquelle les danseurs imitaient les gestes du laboureur

cultivant son champ; d'où il suit qu'elle était danse villageoise.

MAGODES. Les magodes étaient, chez les Grecs, des acteurs dansant en représentant des rôles d'hommes sous le costume de femmes, à l'exemple des lysiodes. Leurs chants et leurs danses étaient passionnés et lascifs, et le nom de magodes leur fut souvent donné du nom de Magechrysogone.

MAHONY (QUARRÉ DE). Nom d'une ancienne contredanse française de la fin du XVIIIe siècle. Pour former ce quarré, huit danseurs avançaient ensemble, puis se séparaient; quatre se dirigeaient ensuite de côté et se séparaient à nouveau; quatre autres avançaient pendant que les quatre premiers faisaient un chassé-croisé à droite et à gauche. Les quatre premiers exécutaient des chassés ouverts de côté en se dirigeant tous sur le même sens, pendant que les quatre autres avançaient. La figure était répétée plusieurs fois de suite, et terminée par les danseurs exécutant le chassé-croisé ensemble.

MAI (DANSE DE). Danse ancienne, très goûtée des Grecs, qui la transmirent aux femmes et aux filles de Belgrade. Dès les premiers jours de mai, on les voit toutes courant et dansant, la tête couverte de fleurs et conduites par la plus belle d'entre elles. Elles chantent : « Déesse, nymphe de mai, soyez la bienvenue. » A Rome et dans toute l'Italie, dès l'aube du 1er mai, la jeunesse se répandait dans la ville et dans les villages et dansait en s'accompagnant d'instruments en bois plus que primitifs. Dans chaque rue, des festins attendaient la joyeuse troupe à son retour en ville, festins ornés de feuillages et de branchages de toute sorte cueillis dans les campagnes environnantes. Commencées le matin, ces danses se continuaient fort avant dans la nuit. Alors on voyait s'y mêler les magistrats, la noblesse, en un

mot, le peuple entier. Dans la suite, ces fêtes dégénérèrent à tel point qu'elles furent supprimées par Tibère comme portant atteinte à la morale. On les retrouva plus tard sous le nom de fêtes patronales, semblables à nos fêtes de village célébrées chaque année en l'honneur du saint patron de la commune.

MAITRE DE BALLET. On appelle ainsi le chorégraphe qui écrit la danse du libretto d'un ballet. Un habile maître de ballet doit être à la fois chorégraphe, danseur, musicien et artiste, en un mot. Blasis, le digne élève des Noverre, Gardel, Dauberval, a laissé, pour tous ces maîtres, les meilleurs conseils, les meilleures leçons à suivre. Le R. Père Ménétrier, dans son *Histoire des ballets anciens et modernes*, lui est inférieur au point de vue de la pratique et de la mise en scène; toutefois, il doit être consulté. Deux chorégraphes modernes se sont illustrés en s'inspirant des anciennes traditions, et les noms de Saint-Léon et de Petitpas resteront gravés dans les annales de notre Académie de musique et de danse; toute la composition et toute la science du ballet leur étaient pour ainsi dire innées, et rappelaient la science si parfaite des grands maîtres italiens.

Chez les Romains, les maîtres de ballet avaient besoin de tous les trésors de l'intelligence, de l'esprit, car ils manquaient de la décoration à laquelle nous sommes devenus habitués. Le goût éclairé du peuple romain dans tous les arts était dans la danse de théâtre souvent très difficile à satisfaire; la preuve nous en est acquise par les dissensions bathylliennes et pyladiennes.

Lucien nous initie à toutes les connaissances indispensables à cette époque : « Le maître de ballet, dit-il, devrait connaître la poésie, la musique, la géométrie et la philosophie. »

C'est beaucoup, il est vrai, mais on ne saurait trop demander à tous les artistes scrupuleux de leur art.

MAITRE A DANSER. Le titre de maître à danser ou maître ès danses est maintenant remplacé par celui de professeur de danse; les usages sont tellement bizarres et changeants que l'on pourrait ajouter quelque trivialité aux mots maîtres de danse ou maîtres à danser. Si la profession a perdu de son importance au point de vue pratique, elle s'est, en revanche, dessinée plus avantageusement en ce qui concerne ce que l'on pourrait appeler les vrais professeurs. Je ne parle pas évidemment de tous ceux auxquels l'art de la danse est inconnu et dont les fonctions se résument en celles d'entrepreneurs de bals publics ou particuliers. Quelques professeurs soutiennent encore le titre, et leurs noms doivent trouver ici leur place, car les uns étaient et les autres sont encore les véritables propagateurs de la danse de ville. Nous comptions Élie, mort il y a à peine quelques années, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans; Abraham, dansant encore à quatre-vingt-huit ans; Faucqueux, tristement enlevé par une fluxion de poitrine en 1864; Laborde, auquel succéda Périn père; Fischer, d'honorable et estimée mémoire. Quant aux contemporains, il ne m'appartient point de me prononcer pour la danse de ville; MM. de Soria, Paul, de Dieppe, sont de nouveaux venus et n'ont pas encore donné les preuves nécessaires à la citation de leur nom à côté de celui de. Cellarius (l'oncle), que j'omettais de citer, Cellarius, dont le nom est synonyme de polka, car c'est à lui principalement que nous devons, en 1844, le réveil de la danse des salons, quand il introduisit la polka dans la société française. Soit dit en laissant courir la plume, plus que jamais le professorat de la danse ne devrait être exercé que par des maîtres ayant donné toutes les preuves de savoir-faire, de savoir-enseigner et d'honorabilité en rapport avec les délicates fonctions qu'ils sont appelés à remplir dans les familles. Nous avons en vain essayé, en fondant l'Académie de danse, d'arriver à exclure les professeurs incapables, nous ne pûmes y

réussir, et dès lors on vit surgir à Paris, sous le nom de cours de danse, une foule d'établissements tenus par des entrepreneurs de bals, soit hommes, soit femmes. Nous sommes bien éloignés du temps où les maîtres ès danses de Louis XIV portaient l'épée; les modernes dont je parle n'ont comme diplôme que les affiches et les prospectus dont ils inondent la ville et la province, et dont la plupart sont anonymes.

Actuellement, sans examen préalable, sans diplôme quelconque, qui que ce soit peut s'arroger le titre de professeur de danse; il lui suffit d'avoir un piano, un pianiste, quelques coryphées et, à défaut de son savoir-faire, un prévôt salarié.

Que sont devenus les brillants cours enseignés par Laborde, Cellarius, Desrat?

MANCHEGAS. Danse espagnole, vive et très gaie, principalement recherchée du peuple et peu usitée dans les salons.

MANCHES VERTES (LES). Nom d'une ronde ou contredanse usitée au moyen âge et à l'usage des gens du peuple ; elle est fort peu connue et rarement citée dans les livres de danse.

MANTINIAKÉ. Nom donné par les Grecs à une danse usitée chez les habitants de Mantinée, ville d'Arcadie.

MARIAGE (DANSE DU). Danse en usage chez tous les peuples de l'Amérique du Sud et surtout chez les peuplades sauvages. Le marié et la mariée chantent en dansant devant les invités, avant le repas de noces; les assistants s'assoient en rond autour du couple et chacun d'eux reprend la même danse quand le couple des mariés l'a terminée. A l'issue de la danse, tous les convives se mettent en mouvement en poussant les cris de « Hé! hé! »

MARIÉE (LA). Danse assez ancienne, vers le XVIII[e] siècle, dans laquelle un homme et une femme seuls se livraient à des pas joyeux, pour se témoigner réciproquement le plaisir d'être unis. Magny, dans son *Traité de chorégraphie*, en donne la théorie et la musique.

MARTINIQUE (LA). Nom donné à une ancienne contredanse française; ce nom doit être un souvenir d'actualité et n'apparaît que dans des recueils musicaux de contredanses; il n'est suivi d'aucune théorie.

MASCARADES. On entend par ce mot une troupe de personnages costumés et masqués, se réunissant pour danser pendant la saison du carnaval. Ce mot vient de l'italien *mascarada*, bouffonnerie. Les anciennes mascarades étaient composées de trois divertissements. Le premier, qui est le plus ancien, est formé de quatre, huit, douze et seize personnes quelquefois; après s'être concertées pour porter le même déguisement, elles entrent deux par deux ou quatre par quatre dans les bals masqués. Telles sont les mascarades en sauvages du roi Charles VI et celles des sorciers d'Henri IV. Ces masques jouissaient d'une telle liberté d'allures que nous ne pouvons aujourd'hui la comprendre ni l'expliquer. Cette liberté illimitée leur donnait accès dans tous les bals privés, sans y avoir été invités; ils pouvaient danser avec qui que ce soit, sans la moindre observation du maître de céans. Dames ou damoiselles ne refusaient jamais leurs invitations. On connaît les bals dans lesquels Charles VI eut des accès si tragiques, et l'on n'a pas oublié les facéties comiques d'Henri IV.

Le second divertissement était une composition régulière : on choisissait un sujet de la fable ou de l'histoire, et, avec les costumes appropriés, on formait deux ou trois quadrilles; parfois on joignait à la danse des récits explicatifs. Enfin, le troisième se rapprochait du ballet, et on le retrouve en pleine action en 1675. Tout le monde

connaît les joyeuses mascarades de Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XII. Louis XIV figura en personne, le 2 janvier 1655, dans une mascarade royale donnée chez le cardinal Mazarin.

MASQUES. Les Grecs sont les inventeurs du masque; ils en faisaient un usage constant au théâtre, aux funérailles, aux festins, en un mot dans toutes les cérémonies où la danse figurait. Les notions laissées par Lucien à ce sujet sont aussi curieuses que détaillées, et l'épithète dont il qualifie ces masques suffit à démontrer l'importance qu'ils avaient. *Masques orchestriques* les appelle-t-il. Aux funérailles les pantomimes portaient des masques pour représenter les actes du mort et ils leur donnaient autant que possible des traits ressemblants.

C'est surtout au théâtre que les masques jouaient un grand rôle. Arthur Pougin a étudié savamment leur histoire dans son *Dictionnaire des théâtres*, mais peut-être d'une façon trop superficielle, car nul ne doute que leur étude au point de vue théâtral n'offre un champ très vaste dans l'antiquité. Le cadre de ce dictionnaire spécialement consacré à la danse me confine dans des limites restreintes et je renvoie le lecteur à l'histoire des masques anciens que j'ai écrite et dont le manuscrit est à la Bibliothèque de l'Opéra. L'ouvrage a pour titre : *le Masque dans le théâtre ancien*. Les anciens avaient quatre masques ayant chacun leur emploi spécial, emploi basé sur les genres de représentation. Le comique, le satyrique, le tragique et le muet ou orchestrique. Ces masques différaient essentiellement des nôtres, car ils emboîtaient complètement la tête jusqu'en bas de la nuque, au lieu, comme les nôtres, de ne couvrir que la face du visage. Ils devaient représenter les traits des personnages mis en scène, avec la barbe, les cheveux et les oreilles. On sait que chez les Grecs les rôles de femmes étaient tenus par des hommes, de là viennent ces masques de femmes ornés de chevelures

opulentes, de coiffures artistiques. Quelques-uns de ces masques étaient doubles, parfois même triples à trois faces. Ces deux derniers masques étaient employés quand le danseur ou l'acteur devait jouer plusieurs personnages dans la même scène ou dans la même pièce. Longtemps chez nous l'usage du masque fut conservé dans les ballets de la cour et sous Louis XIV on les retrouve encore. Despréaux n'a-t-il pas écrit dans son poème de *la Danse :*

On a vu ce héros à la fleur de son âge
D'un masque sérieux habiller son visage.

Tous les caractères étaient peints sur ces masques : mollesse, rire, orgueil, colère, comique, tragique représentaient l'expression la plus vraie de ces sensations. On a conservé le souvenir de plusieurs masques modernes artistement figurés, on pourrait même ajouter finement ciselés. Pendant plus d'un siècle l'Opéra conserva le masque et ce n'est qu'en 1756 que Gardel, premier danseur et maître de ballet, se sentit assez de confiance dans la beauté de son visage et dans la force de son talent pour entrer en scène le visage découvert. Sa grâce, sa dignité, son magnifique port de tête, l'expression vive, animée, intelligente de son regard lui assurèrent le succès et lui donnèrent raison contre l'antique préjugé. Si l'on en croit le *Dictionnaire de Trévoux*, les moines espagnols auraient porté les masques dans les figurations dansantes exécutées dans les églises.

Les anciens et premiers masques furent grossièrement taillés dans des écorces de bois :

Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis.

Les *impedimenta* de son emploi le firent bientôt remplacer par du cuir doublé d'étoffe ou de cuir, et plus tard par de l'étoffe seule enduite d'une colle facile à sécher et devenant une sorte de carton-pâte. Les artistes célèbres confiaient ordinairement le soin de

composer leurs masques aux plus habiles sculpteurs, afin de réunir toutes les perfections dans le travail du bois ou du moulage. Il ne faut point s'étonner de trouver dans tous ces masques anciens une bouche si largement béante, si grandement ouverte ; elle trouvait sa nécessité et sa raison d'être dans l'éloignement de l'acteur des spectateurs et dans la quantité de sonorité exigée, par suite, pour que chant et paroles pussent arriver à l'oreille des assistants. Les théâtres étaient immenses et le nombre des spectateurs en rapport.

MATASSINS (DANSE DE). On appelait au moyen âge danse de matassins la danse pratiquée par des danseurs bouffons, lesquels se livraient à des gestes aussi variés que peu chorégraphiques. Portant des corselets, des morions dorés, des sonnettes aux jambes, l'épée d'une main, le bouclier de l'autre, ils cherchaient par leurs danses à égayer le public dans les cérémonies et fêtes publiques et privées, voire même au théâtre. Ils nous rappellent les histoires de l'antiquité grecque et romaine. L'histoire a conservé les noms de ceux qui figurèrent comme danseurs, presque savants, dans le divertissement de Chambord intercalé en 1669 dans la comédie de Molière, *Monsieur de Pourceaugnac.* MM. Beauchamps, La Pierre, Favier, Noblet, Chicaneau et L'Estang encadraient de leurs pas M. de Pourceaugnac. Cette tradition a été conservée à la Comédie-Française, mais n'est plus qu'une course de figurants armés de seringues. Aucun rapport ne peut exister entre la figuration de ces apothicaires et l'entrée de ballet des anciens matassins, danseurs de profession. Plusieurs de leurs descendants ont laissé des souvenirs élogieux dans l'art de la danse, et parmi eux Beauchamps, Noblet et Favier.

On retrouve au XVIIIe siècle le genre de danse bouffonne appelée danse matassine, et de nos jours où il serait vrai d'appeler matassinade de valse la valse gro-

tesquement sautée par bon nombre de nos danseurs de salon. Beauchamps et Chicaneau mimaient des rôles de procureurs; La Pierre et Favier jouaient ceux de sergents, et, bien qu'ils matassinassent leurs rôles, n'en restaient pas moins danseurs èt mimes instruits, et non disgracieux.

MAZURKA OU MAZUR. La mazurka, trop souvent confondue maintenant avec la polka-mazurka, bien qu'elle n'ait avec elle aucun rapport puisque l'une est une sorte de cotillon, et l'autre une simple valse, est d'origine polonaise. Elle tire son origine d'un village de Pologne appelé *Mazur* et *Mazuri*. Cette danse offre un caractère particulier avec toutes les autres en ce sens que le temps fort, c'est-à-dire le premier temps de la mesure, est marqué au second temps par un coup de talon. Chez les Russes, les Autrichiens, les Hongrois, tous grands amateurs de mazur, le choc des talons est plus restreint que chez les Polonais. Les Bohémiens et les Hongrois excellent dans cette danse, qui est presque pour eux une czarda nationale. Sous le second Empire, pour satisfaire les nombreux étrangers fréquentant les bals de la cour, on dansa souvent la mazurka dans les bals officiels et de là vint la mode de la danser aussi dans les ambassades, dans les ministères et dans quelques salons privés; elle eut même une grande vogue à un certain moment, et les mazurkas de Mme Drouyn de Lhuys, du baron de Niewerkerke, de la princesse Mathilde sont restées légendaires dans l'histoire de la danse de ville. Cellarius (l'oncle du jeune professeur actuel), sans devoir être regardé comme l'importateur de la mazurka, est néanmoins celui qui en fut le plus ardent propagateur; la chose lui fut d'autant plus facile que ses salons étaient fréquentés par bon nombre d'étrangers. Seules maintenant la Russie, la Bohême, l'Autriche et la Pologne ont conservé cette danse; elle était évidemment trop difficile pour nous, danseurs de salon.

La mazurka est une sorte de cotillon composé de figures variées, mais dansées sans accessoires; quelques couples se réunissent et sont moins nombreux que nos danseurs de cotillon.

Les pas de cette danse réclament une grande souplesse jointe à un port majestueux et digne, presque fier pour le cavalier. La dame doit faire valoir sa grâce empreinte de noblesse et de légèreté tout à la fois; elle exécute presque toujours le pas de basque (voir ce mot), parce qu'étant bien exécuté il répond pleinement au caractère de la danse. Les cavaliers font le pas appelé pas lancé et glissé, pas consistant à s'élancer sur une jambe en pliant les deux genoux, et à conserver l'autre jambe étendue horizontalement en l'air derrière. Quant au pas dit l'holubieck, il a été expliqué à ce mot à la lettre H (voir ce mot). Plusieurs éditions de la mazurka ont été publiées avec danse et musique : l'une par Cellarius et dont les Anglais se sont emparés sous le titre de *Mazurka quadrille and Cellarius valse*. Félicitons-nous que malgré le rapt, l'éditeur anglais ait au moins songé à l'auteur français en citant son nom, car le fait était bien rare au temps où la Société des éditeurs, auteurs, compositeurs ne pouvait exercer les droits que de nos jours elle a acquis. La théorie des figures est chorégraphiée en lignes géométriques, et elle a été empruntée à celles de Laborde, Coralli et Élie; la musique en a été confiée à Julien.

Une seconde édition a été donnée par MM. Auguste Perroux et Adrien Robert, très imitée de la première, et avec la musique de Burgmuller. Cette publication a été faite avec le plus grand soin et est ornée de figures démonstratives dues au crayon de P. de Saint-Germain. Quelques études humoristiques en accompagnent fort agréablement le texte et la théorie. Enfin, en 1865 parut une dernière édition conforme aux figures usuellement adoptées à Paris et résumant les théories précédentes. Les figures ont été écrites par G. Desrat et la musique,

d'après des textes originaux, transcrite par E. Mathieu. Les salons de l'hôtel Lambert où la princesse Czartoryska réunissait toute la noblesse polonaise réfugiée, jointe à la noblesse française, et sous forme de pensionnat, donnait l'éducation et l'instruction aux jeunes Polonaises jusqu'à leur mariage, ces salons étaient le rendez-vous des plus fidèles mazurkeurs. C'est à la suite de leçons données (je dirais plutôt prises pour ce qui concerne la mazurka) que j'ai publié la théorie ci-dessous, la plus usitée en Pologne et en Russie.

La mazur, sorte de cotillon, se compose d'un grand nombre de figures ; je ne parlerai que des plus usitées. La mazur est dansée par un nombre de couples indéterminé et conduite par le couple placé à la droite de l'orchestre. La musique en est jouée sans interruption comme les valses dans notre cotillon.

Des pas. Les pas sont exécutés sur une mesure 3/4 ou 3/8. Ces pas, variés à l'infini, peuvent se réduire à deux : le pas glissé et lancé et le pas du tour sur place. Pas glissé, du pied droit : 1er temps : s'élancer sur le pied droit en le glissant devant ; 2e temps : rester plié ; 3e temps : se relever sur le pied droit seul en frappant le talon droit à terre.

Pas du tour sur place dit *holubiec* (voir ce mot). — *Figures de la mazurka.* La mazurka commence par un rond général sur la gauche, un second sur la droite, après lesquels chaque cavalier, prenant sa dame à la taille, fait avec elle l'holubiec. Chaque couple exécute ensuite la promenade et son holubiec avant de commencer les figures ; si plusieurs couples prennent part à la figure, ils exécutent cette même promenade et tour sur place ; cela remplace les quelques tours de valse précédant les figures du cotillon. — 1re figure : un couple. Le cavalier conducteur conduit sa dame au second cavalier et fait avec la dame de ce dernier la promenade et le tour sur place ; il continue de même avec toutes les autres dames alternativement. Le second couple continue et

ainsi de suite pour tous les autres. — 2e figure : deux couples. Deux cavaliers se donnant le bras gauche font un tour sur leur droite pour changer réciproquement de dames; promenade, tour sur place, nouveau tour de main pour revenir près de ses dames, promenade et tour sur place. Les deux couples suivants recommencent et ainsi de suite pour les suivants. — 3e figure : trois couples. MOULINETS. Trois cavaliers, sans quitter la main de leurs dames, se tiennent par la main gauche pour former un moulinet et tournent à droite. Les cavaliers se quittent les mains et les dames se tiennent par la main droite, placées ainsi au centre du moulinet; elles tournent à gauche et tour sur place des trois couples pour finir. Les trois couples suivants succèdent aux trois premiers et de même jusqu'aux derniers. — 4e figure : un couple. Le premier couple fait la chaîne anglaise double avec tous les couples alternativement; le second couple, le troisième et ainsi de suite continuent. — 5e figure : deux couples. LA CROIX DE VARSOVIE. Deux cavaliers avec leurs dames prennent chacun une seconde dame par leur main gauche et se placent vis-à-vis l'un de l'autre ; les cavaliers se donnant le bras gauche tournent sur leur droite; chacun fait un tour de main avec la dame placée à sa droite. Les cavaliers tournent l'un avec l'autre, et font un troisième tour de main avec la dame placée à leur droite. En avant trois et holubiec pour finir. Les autres danseurs continuent. — 6e figure : quatre couples. Les quatre couples se placent chacun à un des angles du salon ; tous font avec le vis-à-vis la chaîne anglaise ; cette chaîne croisée et diagonale est répétée plusieurs fois. — 7e figure : un couple. Le premier couple fait un rond avec le second, puis avec les troisième, quatrième, jusqu'au dernier. Rond général, holubiec de chaque couple. — 8e figure : CHAINE PLATE OU GRANDE CHAINE. Cette chaîne est la même que celle faite dans les lanciers (voir les mots *Lanciers-quadrille*). — 9e figure :

rond général à gauche, à droite et holubiec par tous les couples.

MAZOURKE OU COTILLON MAZOURKE. Cette nouvelle édition a été publiée par M. Borneman sur des textes de musique originaux transcrits par Dumoncel. Depuis quelques années, certains salons français avaient rouvert leurs portes à cette danse si mouvementée et si entraînante; une nouvelle théorie était donc à refaire et, de plus, il fallait faire bien comprendre à tous les danseurs que la mazurka et la polka-mazurka n'avaient ensemble rien de commun, comme je l'ai dit plus haut. Afin de mettre cette mazourke ou mazur à la portée de tous nos danseurs, j'en ai fait une théorie aussi facile et complète que possible, en m'inspirant surtout de l'état actuel des cavaliers et des dames dont les talents sont de beaucoup au-dessous de ceux de leurs aînés. — *Théorie de la mazourke.* La mazourke ou mazur, ou mazurka, est dansée par un nombre de couples indéterminé, placés en rond autour du salon et assis comme dans notre cotillon. La musique est en 3/4 et le temps fort est marqué sur le second temps de la mesure. Les pas très brillants chez les cavaliers diffèrent de ceux des dames qui se contentent du pas de basque, à moins que ce ne soit dans l'holubiec où le pas est le même pour les deux danseurs.

Pas du cavalier : pas glissé, coupé et talonné, soit en avant, à droite ou à gauche; glisser un pied en pliant également les deux genoux et élever l'autre jambe derrière tout en la maintenant souplement étendue; frapper les deux talons avant de reprendre le même pas avec l'autre pied en laissant retomber la jambe élevée.

Pas de l'holubiec ou tour sur place : assembler les deux pieds, dégager la jambe gauche en l'air et pivoter en arrière sur la jambe droite; continuer ce pas en le recommençant toujours avec le même pied. Le cavalier

commence ce pas du pied gauche et sa dame du droit.

Figures exécutées par un nombre de couples *ad libitum*. Toute figure est précédée de quelques pas de promenade terminés par un holubiec exécuté par le ou les couples prenant part à la figure. — 1re figure : Le grand rond. Tous les couples, après la promenade, se donnent les mains en rond et tournent sur leur droite jusqu'à ce qu'ils soient revenus à leurs places; ils tournent une seconde fois sur la gauche. Holubiec pour finir. — 2e figure : Changement de dames. Le premier couple prend la dame du second et fait avec elle la promenade et l'holubiec; il rentre à sa place et les autres lui succèdent. — 3e figure : Moulinet a quatre. Les quatre premiers couples font la promenade et l'holubiec ensemble ; les cavaliers prennent leurs dames à la taille par le bras droit et se tiennent ensemble par la main gauche. Le moulinet ainsi formé tourne sur la droite; les cavaliers cessent de tenir leurs dames à la taille et se tiennent par la main droite pour remplacer les dames au centre du moulinet. Holubiec des quatre couples pour finir. — 4e figure : La corbeille. Après la promenade générale suivie de l'holubiec, les dames se placent en rond au milieu du salon en face de leurs cavaliers. En se tenant les mains. elles tournent en rond et font l'holubiec quand elles se retrouvent face à leurs cavaliers. Ces derniers se placent en rond vis-à-vis de leurs dames, tournent et font l'holubiec en se retrouvant vis-à-vis d'eux. — 5e figure : Rond général. Tous les couples forment un rond à droite et un holubiec quand ils sont revenus à leurs places primitives; second rond en sens inverse du premier et second holubiec final. — 6e figure : Finale. Le premier couple change de dame avec le second et fait l'holubiec pendant que le troisième fait de même avec le quatrième; de même pour les autres couples. — Coda : Promenade générale et saluts à la maîtresse de maison comme dans notre cotillon.

MÉDOPISMOS. Nom d'une ancienne danse tragique des Grecs, citée par Athénée comme très répandue en Laconie.

MEMPHITIQUE. Danse militaire des anciens Grecs exécutée en armes et appelée danse guerrière. Selon la mythologie, elle aurait été inventée par Minerve. Les danseurs portaient, comme dans la pyrrhique, le javelot, le glaive, le bouclier, et exécutaient tous les mouvements d'attaque et de défense propres à former la jeunesse au métier militaire. Lycurgue régla la memphitique en deux parties : 1° la gymnopédie ou danse des enfants; 2° la danse énoplienne pour les adultes. Ces danses avaient lieu, à l'instar des exercices de nos bataillons scolaires, sur les places publiques ou dans des endroits vastes et non bâtis. Elles se composaient de deux chœurs correspondant à l'âge des figurants, l'un d'enfants et l'autre d'adultes. Des poésies accompagnaient souvent les danses et excitaient les danseurs à lancer le javelot ou à se couvrir le côté gauche de leurs boucliers.

Suivant quelques auteurs anciens, cette memphitique aurait comporté quatre parties : 1° le podisme, consistant en un mouvement de pieds très rapide; 2° le xéphisme, sorte de combat simulé dans lequel les danseurs imitaient les mouvements d'un guerrier portant ou évitant les coups de javelot; 3° les sauts et bonds représentant l'action de franchir rapidement et légèrement un fossé, un tertre, un rempart; 4° la tétracone, sorte de figure imitant un carré exécuté avec ensemble et précédé puis suivi de marches et contremarches. La tétracone nous rappelle les bataillons carrés des guerres du premier Empire.

MENACE (LA). Ronde enfantine quelquefois usitée dans les bals d'enfants particuliers et privés; elle est dansée sur une musique spéciale dont la musique correspond aux mouvements de doigts et de mains, et elle ne saurait être dansée sur un air autre que l'original.

Tous les enfants sont placés deux par deux les uns derrière les autres. Après quelques tours de promenade autour du salon, tous s'arrêtent ; chaque cavalier fait face à sa dame. Ils s'adressent tous deux trois signes de l'index de la main gauche et droite alternativement, puis tournent ensemble en se donnant les mains. La promenade est recommencée et le même mouvement des doigts est répété avec la seconde dame, de telle sorte que le premier cavalier se trouve avec la seconde dame, le second avec la troisième et ainsi de suite. La menace est terminée quand le premier cavalier ainsi que tous les autres sont revenus près de leurs dames primitives. Le mouvement de l'index est indiqué très clairement dans la musique, et l'orchestre doit scander très nettement les trois temps.

Cette danse a été reproduite depuis quelques années sous le nom de badoise, mais avec quelques modifications (voir le mot *Badoise*).

MENÈS. Meursius, dans son *De orchestra veterum*, cite cette danse comme particulière aux Chaviniens et Laviniens. Son nom lui viendrait de Menès, son inventeur ; l'auteur la classe parmi les danses privées ou particulières.

MÉNÉTRIER, MÉNESTREL. Bien que cet ancien mot ne paraisse s'appliquer qu'au joueur d'instrument chargé de faire danser, il n'en fut pas moins employé comme synonyme de maître à danser pendant les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Lacurne, dans son *Dictionnaire de l'ancien langage français*, et le *Dictionnaire de Trévoux* confirment ce qualificatif de maître à danser. Les premiers ménétriers ont joué, du reste, un rôle assez important dans les anciennes coutumes de France et n'étaient pas aussi vulgaires que trop souvent on le croit. « Menetrier ou menestrel, dit Lacurne, qui dances et nottes savez et avec beau maintien, faire esjouir sots

et sottes, qu'en dites-vous? Monstrez vous fault, puisque je vous tiens. Aux aultres cy un tour de dance; le contredire ne vault rien, maistre doit montrer sa science. »

Lefeuve, dans son intéressant livre sur les anciennes maisons de Paris, nous initie, tome II, p. 116, à l'histoire de ces premiers ménétriers qui, sous la direction de leur chef Pariset, ménestrel du roi, fondèrent, en 1321, la confrérie des ménétriers dans la petite église appelée Saint-Julien des Ménétriers et dont le portail représentait des joueurs d'instruments. L'auteur nous montre les maîtres à danser se réunissant en communauté dans cette chapelle de Saint-Julien et dans une tribune spéciale. Bientôt les réunions deviennent tellement nombreuses qu'il faut, soit pour les maîtres à danser, soit pour les ménétriers, trouver un local plus vaste et ils choisissent le cabaret de l'Épée-de-Bois, rue Quincampoix et rue de Venise. C'est alors qu'est formée la première Société de maîtres à danser et de violonistes sous le nom de *Au Roy des violons*. Plusieurs membres de cette nouvelle Société sont même investis du droit de jurande, parmi eux un nommé Pezé. Le rôle de ces ménétriers n'était donc pas anciennement celui que nous leur connaissons dans nos bals villageois. Bien souvent nous nous les représentons montés sur un tonneau, triturant les cordes de leurs violons, et, par des cris aigus, rappelant les danseurs à une fidèle exécution des figures des danses. Les temps ont changé et le mot de ménétrier ou ménestrel ne nous rappelle plus que l'importante maison de musique, fondée sous ce vocable, rue Vivienne, en 1830, par le regretté et sympathique M. Heugel père. Si parfois nous voyons encore quelque joueur d'instrument, soit violon, clarinette ou autre, présider aux danses en montant sur un tonneau, ne croyons pas à la nouveauté du fait, car Régnier nous contredirait :

Plus d'un ménétrier, debout sur son tonneau,
Sous son archet aigu fait détonner Rameau.

MENUET. Le mot d'un de nos anciens maîtres de danse, le plus célèbre en son temps, explique toute l'importance de cette danse revenue en usage dans nos salons parisiens depuis quelques années. « Que de choses dans un menuet ! » s'écria Marcel, le professeur de la cour, homme aussi habile comme maître que ridicule dans sa vie privée. Ne le vit-on pas, un jour, la main appuyée sur son front, l'œil fixe, le corps immobile et dans l'attitude d'une profonde méditation, contempler son élève dans un menuet ! C'est alors que, pénétré de la beauté que donnaient à son élève les poses et les révérences du menuet, il lança sa phrase légendaire. Helvétius, dans son livre *De l'esprit*, discours II, chap. I, et discours IV, chap. XV, raconte plusieurs anecdotes sur ce célèbre Marcel. En tout cas, sa phrase est de plus en plus justifiée maintenant, car homme ou femme dansant le menuet de la Cour, selon les véritables traditions, fait valoir avec avantage les dons de grâce, de dignité, de majesté que l'art ou la nature leur a donnés.

Revenons à ce grave et solennel menuet et ne soyons pas trop surpris du succès qu'il obtint de 1883 à 1890. Nos jolies mondaines ont trouvé toutes les ressources de la grâce et de la distinction dans cette danse et ont su, en s'y adonnant, faire revivre les belles années de la danse noble, grave et majestueuse. Que d'idéal dans les menuets dansés par des couples aux costumes Louis XV ! Que d'idéal dans ces passes et balancés où la taille se dessine finement, où la tête se penche, gracieusement et fièrement, à droite ou à gauche, où les bras s'arrondissent et s'élèvent harmonieusement pendant que les pointes des pieds se cambrent si finement. Un de nos écrivains modernes disait de la comtesse X..., qui excellait dans le menuet, qu'elle était doublement admirable quand elle le commençait, et que la beauté de son visage dépassait les plus admirables statues antiques; trois fois, dans le bal où elle figura entourée

de trois autres dames, le menuet fut redemandé et recommencé, en excitant l'admiration des invités.

Le menuet, danse grave, lente, terre à terre, est, suivant les *on dit* du XVIIIe siècle, originaire du Poitou, et tire son nom des petits pas *menus* et serrés dont il se composait. Tel est l'avis de l'abbé Brossard, avis d'un historien digne de foi. Primitivement dansé au théâtre, le menuet entra dans les salons et fut tout de suite accepté avec furia; il fut dansé par un cavalier et une dame seuls. Évidemment à la ville les pas furent simplifiés et mis en rapport avec les danseurs de la cour qui, bien que rivalisant de talent avec les danseurs de théâtre, ne pouvaient présenter les mêmes aptitudes. C'est au maître de ballet Pécour que l'on doit la chorégraphie du premier menuet inséré dans un ballet; il le composa sur une mesure en trois temps lente et figurée par un pas très simple, auquel il donna le nom de pas de menuet. Cette simplicité dans le pas permettait de prendre toute direction voulue, en conservant une tenue rigide et solennelle. C'est à Pécour que l'on doit cette figure du menuet simulant le tracé d'un S ou d'un Z, pleine de grâce quand elle est faite par la dame développant son éventail et donnant de l'ampleur aux paniers de sa robe. Le pas de menuet se décompose ainsi, d'après les anciens maîtres, et surtout d'après Rameau, qui, dans son livre du *Maître à danser*, étudie longuement la danse du menuet : 1er temps : plier également les deux genoux; 2e temps : dégager un pied en avant ou en arrière ou de côté, sur la pointe d'abord, puis laisser retomber le talon; 3e temps : rapprocher sur la pointe, puis sur le talon, le pied opposé à celui qui s'est avancé. Quant aux figures, elles étaient peu nombreuses et consistaient principalement en marches de côté, saluts et mouvements de bras.

Parmi les nombreux menuets dont nous avons conservé les noms et la chorégraphie, le menuet de la Cour figure en première ligne comme ayant été le plus usité.

Magny, dans sa *Chorégraphie*, cite la danse et la musique des menuets Dauphin, de la Reine et d'Exaudet; tous sont en trois temps, mais composés de pas plus difficiles et plus compliqués que ceux du menuet de la Cour. Ce dernier était encore dansé en 1835 selon les principes du temps; plusieurs de nos aïeux l'ont pratiqué et se le rappellent, ainsi que la gavotte, à laquelle il servait d'introduction. Quelques tentatives se sont produites pendant ces dernières années pour faire revivre ce menuet; tentatives heureuses, car elles ont amené une réaction favorable à la danse. Dès 1883, plusieurs ont été publiés, mais quelques-uns n'ont pas joui du succès qu'ils méritaient, parce qu'ils avaient trop de mise en scène théâtrale, entre autres celle empruntée au menuet de Don Juan, dansé dans l'opéra de ce nom. Les attitudes, les mouvements des bras usités au théâtre ne produisent plus le même effet dans un salon; les dames ne veulent et ne peuvent dans les balancés pencher le corps comme les danseuses. Du reste, elles ne sauraient avoir leur souplesse, n'ayant pas assez étudié l'art proprement dit. Le menuet de la Cour a seul captivé les danseurs et, comme au beau temps de Louis XV, a rénové la grâce et l'harmonie dans la danse. La simplicité de ses pas, l'élégance des mouvements et des ports de bras, sa réminiscence avec le menuet original lui ont assuré un tel engouement qu'on le vit danser en 1886 ou 1885 dans un grand bal d'enfants, donné par la Société protectrice de l'Enfance à l'hôtel Continental. Quatre cents enfants y prirent part et furent couverts d'applaudissements. Ce menuet de la Cour a été réédité, conformément à la musique et à la danse originales, en 1880, chez LeBailly, par G. Desrat, avec la transcription de la théorie primitive et avec la musique du temps reconstituée par Desgranges. Je l'ai ainsi publiée : Nota. Ce menuet est dansé par un ou deux couples placés comme dans un quadrille vis-à-vis l'un de l'autre; il est exécuté avec des pas de menuet et des pas mar-

chés sur une mesure lente en trois temps. Le pas de menuet se fait comme je l'ai dit plus haut. — *Menuet.* 1re reprise : Le cavalier, soutenant la main gauche de sa dame dans sa main droite, fait avec elle deux pas de menuet en avant ; salut et révérence ; ils tournent pour se faire face en portant les pieds sur la pointe ; saluts et révérences réciproques ; par quatre pas marchés ils reviennent à leurs places, et saluts et révérences en se donnant la main. — 2e reprise : Seul, le cavalier, quittant la main de sa dame, marche trois pas sur sa gauche, et se tourne vis-à-vis de sa dame pour la saluer avec son chapeau lentement ramené devant sa poitrine ; il marche quatre pas en avant, afin de traverser le salon et, placé en face de sa dame, il se salue avec elle. Cavalier et dame élèvent lentement la main droite pour se la toucher, puis la gauche, puis la droite, en faisant chaque fois le pas de menuet avec le pied correspondant à la main élevée. Tous deux en élevant encore plus haut les mains font un tour de main par quatre pas marchés, afin de changer de places ; ils changent de main et font, en se tenant par la main gauche, un second tour de main qui les ramène à leurs places. — 3e reprise : Le cavalier et la dame se donnant la main font deux pas de menuet à droite, se saluent ; ils recommencent deux pas de menuet sur la gauche et se saluent. — 4e reprise : Le cavalier et la dame, se tenant par la main, avancent par quatre pas de menuet ; le cavalier élève le bras droit pour faire tourner sa dame dessous sans lui quitter la main ; même tour par la main gauche, et une troisième fois par la main droite. Les deux danseurs pendant ce tour, appelé passe, doivent s'élever sur les pointes aussi haut que possible. Après une mesure comptée, les cavaliers et la dame élèvent les bras et font un premier tour de main par la main droite et un second par la gauche ; ils reviennent à leurs places. — 5e reprise et coda : La première reprise est recommencée textuellement comme plus haut. Si le menuet est dansé par deux couples, la

musique est jouée sans doubler les reprises. Si quatre couples, placés alors sur deux façades différentes en carré, l'orchestre double ces reprises. La musique réclame la plus scrupuleuse attention, car la danse en est une traduction mot à mot pour ainsi dire, où les notes et les mesures expliquent les mouvements des jambes.

L'engouement pour ce menuet fut tel que l'on en vit paraître plusieurs; ces compositions ne répondant pas à l'idée originale ne purent être acceptées d'une manière uniforme, car chaque professeur voulut innover. M. Chardonneret publia un menuet des Salons auquel il donna le titre de *nouveau quadrille français*, fantaisie chorégraphique; il en régla la théorie et la musique. Malheureusement il fit fausse route en réglant son travail sous forme de quadrille composé de cinq figures, appelées : 1° le menuet; 2° la chaîne brisée avec ronds, carrés, moulinets; 3° la corbeille avec changement de dames; 4° le carré de la marelle avec galop; 5° la nouvelle double pastourelle.

Deux hérésies flagrantes se rencontrent dans le menuet de M. Chardonneret : le cavalier ne changeait jamais de dame, et le mot galoper est en contradiction avec le sens et le caractère dignes et lents de la mesure des menuets.

Un jeune professeur de Paris, de l'Opéra, essaya et publia le menuet inséré dans l'opéra de *Don Juan;* menuet très savant et très bien mis en place par l'auteur, M. de Soria. Il fut édité sous le nom de *menuet Louis XV* avec le plus grand soin dans le texte et les gravures et dansé dans plusieurs salons. Après avoir lu la théorie ci-dessous que je copie sur l'auteur, on reconnaîtra facilement le cachet théâtral de la danse et la complication du pas et des poses ; de là beaucoup trop de travail pour les élèves et, par suite, refus de leur part. La musique n'a aucun rapport avec celle du menuet de la Cour.

« *Menuet Louis XV*, composé par M. de Soria, de l'Opéra, organisateur des bals d'enfants de l'Opéra. No-

tice : Toutes les fois qu'il sera fait un salut par un cavalier et une dame, il doit être fait auparavant un pas à droite ou à gauche, suivant qu'il sera indiqué dans la théorie. Bien faire attention à cette explication, car, dans certains cas, les n[os] 3 et 4 ne font qu'un salut et une révérence, pendant que les n[os] 1 et 2 en font deux. Avoir soin de garder une position correcte et de tendre les pieds en dehors. Le pas que l'on fait pendant toute la durée du menuet est celui connu sous le nom de pas marché (trois pas marchés ont la durée d'une mesure). Voici comment s'exécute ce pas : allonger le pied droit en avant, si c'est du pied droit que l'on commence, jambe tendue, pointe du pied en avant. En même temps, plier la jambe gauche. 1[er] temps : poser la pointe du pied droit à terre et se relever ; 2[e] temps : glisser la pointe du pied gauche devant le pied droit ; 3[e] temps : glisser le pied droit devant le gauche. Continuer la deuxième mesure en commençant du pied gauche ce qui a été fait par le pied droit. — *Théorie du menuet Louis XV.* N° 1 : 16 mesures. *Entrée.* Pour se placer, former un quadrille croisé, les cavaliers faisant face à leurs dames, salut et révérence à droite (2 mesures), salut et révérence à gauche (2 mesures). Les cavaliers allongent le bras droit et présentent la main à leurs dames et la dame allonge le bras gauche en posant sa main sur celle du cavalier, faisant face ainsi au couple de vis-à-vis (4 mesures).— N° 2 : 16 mesures. Le cavalier commence du pied gauche, la dame du droit ; le couple 1 change de place avec le couple 2 (4 mesures). Les cavaliers 1 et 2 font face à leurs dames ; salut et révérence à gauche (2 mesures). A la troisième mesure, le couple 3 change de places avec le couple 4 (4 mesures). Les cavaliers 3 et 4 font face à leurs dames ; salut et révérence à gauche faits par les quatre couples ; ils retournent à leurs places en recommençant à faire ce qui a été fait pour les huit premières mesures. — N° 3 : 8 mesures. Chaque cavalier change de place avec sa dame en se donnant la main droite et partant du pied droit (2 me-

sures) ; salut et révérence à droite (2 mesures). Revenir à sa place, main gauche et pied gauche (2 mesures); salut et révérence à gauche (2 mesures).— N° 4 : 16 mesures. Les cavaliers font face à leurs dames. Les dames n°s 1 et 2, partant du pied droit et en se présentant la main droite, changent de places ensemble (4 mesures). A la deuxième mesure, les cavaliers 1 et 2 partent du pied gauche et présentent leur main gauche à la dame du couple de vis-à-vis qui a remplacé leur dame, et chaque couple ainsi formé tourne sur place jusqu'à ce qu'il se retrouve à la sienne propre. Salut et révérence à droite (2 mesures); salut et révérence à gauche (2 mesures) ; à la troisième mesure, les couples 3 et 4 répètent ce qu'ont fait les couples 1 et 2 pour les quatre premières mesures (4 mesures) et terminent par salut et révérence à gauche (2 mesures). Retourner en place en répétant les huit premières mesures (8 mesures).— N° 5 : 8 mesures. Chaque cavalier met le pied gauche derrière le droit et ploie les jambes. Compter un temps en se relevant et faire un pas de côté à gauche avec la jambe gauche, en portant le corps sur la jambe gauche et laissant la droite allongée et la pointe à terre. 2e et 3e temps : rester dans cette position. Pour le 4e temps, porter le pied droit derrière le pied gauche ; pour le 5e, faire un pas de côté à gauche avec le pied gauche ; pour le 6e, porter le pied droit devant le gauche (2 mesures) ; après ces deux mesures de pas ployé à gauche, faire un salut à gauche (2 mesures). Pendant que le cavalier a fait ces quatre mesures à gauche, la dame les fait en face de son cavalier à droite. Pour retourner à sa place, répéter les mêmes pas et inversement (4 mesures). — N° 6 : 8 mesures. Chaque cavalier allonge le pied gauche en avant, jambe tendue, pointe du pied à terre et, avec sa main droite, prend la gauche de sa dame en l'élevant un peu au-dessus des épaules et en arrière ; la dame allonge le pied droit, ayant la jambe tendue.— N° 7 : 8 mesures. Les cavaliers changent de places avec leurs dames en se donnant

la main droite et partant du pied droit (2 mesures); dans cette position, chaque couple fait un balancé. Compter un temps en portant les mains en avant; le cavalier replace le pied droit dans la position qu'avait le pied gauche et fait un pas à gauche.— N° 8 : 8 mesures. Les cavaliers 1 et 2 changent de places ensemble en partant du pied droit et donnant la main droite à leurs dames; ils continuent à aller en avant en se donnant la main gauche, puis la droite à la dame, qui tourne sur place en donnant la même main que présente le cavalier. Chacun des deux cavaliers a pris ainsi la place du cavalier de vis-à-vis (4 mesures); salut et révérence à gauche (2 mesures). A la troisième mesure, les couples 3 et 4 font les quatre premières mesures des couples 1 et 2 (4 mesures) et terminent par salut, révérence à gauche (2 mesures). Retourner à sa place en répétant les huit mesures déjà faites (8 mesures). — N° 9 : 16 mesures. Les cavaliers croisent le pied droit, jambe tendue, devant la gauche et avec la main droite assez élevée en se regardant, prennent la main droite de leurs dames qui sont dans la même position qu'eux et font un balancé. Compter un temps lorsqu'on a changé de main et porté le pied gauche croisé et la jambe tendue devant le pied droit. On continue en reprenant la première position (2 mesures); ceci se fait une deuxième fois (2 mesures). — N° 10 : 4 mesures. Introduction comme au n° 1.— N° 11 : 8 mesures. Répéter le n° 6.— N° 12 : 8 mesures. Le cavalier et la dame se croisent les mains; les cavaliers font trois pas glissés en arrière et les dames trois en avant; le cavalier retourne en avant et la dame en arrière (2 mesures); pirouette (2 mesures); salut et révérence (2 mesures). — N° 13 : 16 mesures. Chaque cavalier et chaque dame font un pas ployé à gauche (pas ployé expliqué dans le n° 5); salut et révérence en tournant quatre fois (16 mesures). Exemple : les cavaliers ayant fait un pas ployé, salut et révérence, le cavalier et la dame 2 vont occuper la place primitive du n° 4. Ceci se répète jusqu'à ce que chaque couple se

retrouve à sa place. — N° 14 : 8 mesures. Chaque cavalier avec sa main droite doit prendre la main droite de sa dame et tourne à droite sur place, comme il est indiqué dans les plans ci-dessous figurant un moulinet. Les couples font deux tours entiers (8 mesures). — N° 15 : 8 mesures. Faire exactement les huit premières mesures du n° 9. — N° 16 : 16 mesures. Les cavaliers, avec la main droite, prennent la main gauche de leurs dames et tournent à gauche sur place jusqu'à ce qu'ils se retrouvent à leurs places primitives (4 mesures); salut et révérence à droite (2 mesures); salut et révérence à gauche (2 mesures); pirouette (2 mesures); salut et révérence à droite (2 mesures); salut et révérence à gauche (2 mesures); pirouette (2 mesures); salut et révérences. » — De Soria.

Le *menuet des Salons*, de M. Chardonneret père, que j'ai cité plus haut, doit aussi trouver place dans ce dictionnaire, bien qu'il soit beaucoup moins dans la note caractéristique du menuet authentique. Il a été dansé dans quelques villes du Centre par des élèves du professeur, à Orléans, où a eu lieu la publication suivante : *Le Menuet des Salons*, nouveau quadrille français (fantaisie chorégraphique), théorie et musique réglées par M. Chardonneret père. Musique arrangée pour le piano par M. H. Mantin, pianiste des cours. Orléans et Paris. Ve Margueritat. — *Théorie.* Introduction et invitation. Introduction : 8 mesures; invitation à la 9e; les quatre cavaliers présentent la main droite à main gauche à leurs dames, saluts et révérences prolongées (2 mesures), une mesure d'arrêt. — *Quadrille.* 1re figure : Menuet. Les quatre cavaliers, main droite à main gauche à leurs dames, avancent avec elles au centre par trois pas marchés et forment un carré; salut et révérences (2 mesures); les quatre couples font un chassé-croisé par trois pas de côté; les cavaliers passent derrière leurs dames et les dames devant leurs cavaliers, saluts et révérences. — *Demi-double chaîne des dames.* Les quatre dames se donnent les mains en croix, comme

pour le moulinet, tournent un demi-tour et vont présenter main gauche à main gauche au cavalier de vis-à-vis, et font ensemble une promenade en demi-cercle par la gauche pour prendre les places des dames de vis-à-vis; saluts et révérences (4 mesures); recommencer le même mouvement une seconde fois pour que les dames reviennent à leurs cavaliers (8 mesures). Ce mouvement comprend en tout 16 mesures. — 2[e] mouvement : *La rosace.* Les quatre cavaliers main gauche à main gauche à leurs dames les font passer au milieu comme pour le moulinet, mais elles ne se donnent pas les mains et doivent rester un peu éloignées l'une de l'autre; ce mouvement s'exécute par quatre pas marchés et deux temps d'arrêt (2 mesures). Cavaliers et dames se quittant les mains et se faisant face font ensemble un chassé-croisé vers leur gauche par trois pas et deux temps d'arrêt. Par ce mouvement, les dames, qui étaient au milieu, se trouvent en dehors, et les cavaliers, qui étaient en dehors, se trouvent en dedans (2 mesures). Après ce chassé-croisé, tour de main droite, le cavalier n° 1 avec la dame n° 2; le cavalier n° 2 avec la dame n° 3; le cavalier n° 3 avec la dame n° 4. Ce tour de main comprend neuf pas (3 mesures); salut et révérence (1 mesure). Par ce tour de main les cavaliers se retrouvent au milieu et les dames en dehors. Exécuter quatre fois ce mouvement, afin que dames et cavaliers, par le dernier tour de main, et les couples se faisant face, soient revenus à leurs places primitives. Saluts et révérences en se retirant en arrière. Ce mouvement comprend 32 mesures. — 3[e] mouvement : *Le menuet.* Recommencer le premier mouvement (16 mesures). — 4[e] mouvement : *La promenade.* Les quatre couples, les cavaliers main gauche à main droite de leurs dames, font huit pas pour aller prendre la place du couple de droite, tous les couples se faisant face (4 mesures); les cavaliers main droite à main droite à leurs dames font un tour de main sur place par huit pas (4 mesures).

Exécuter quatre fois ce mouvement jusqu'à ce que l'on soit revenu à ses places, en tout 32 mesures; saluts et révérences (2 mesures). Chaque cavalier fait le premier salut avec la dame de gauche et le second avec sa dame. Chaque dame fait la première révérence avec le cavalier de droite et la seconde avec le sien. La théorie de cette figure ne s'exécute qu'une fois. — 2e figure : LA CHAÎNE BRISÉE. 1er mouvement : *La chaîne brisée.* Les quatre couples main gauche à main gauche comme pour la grande chaîne; les cavaliers partent par la droite en passant derrière les dames; les dames partent par la gauche devant les cavaliers; les cavaliers tour de main droite avec la dame de droite; main gauche à main gauche à leurs dames en passant en dedans; tour de main droite avec la dame de gauche; main gauche à main gauche à leurs dames en passant en dehors. Tour de main droite avec la dame de droite; main gauche à main gauche à leurs dames en passant en dedans; tour de main droite avec la dame de gauche; tour des deux mains avec leurs dames pour le retour en places (48 pas ou 16 mesures). — *Observations :* 1° On remarquera que les dames font le même mouvement que les cavaliers, et dans le même moment. mais en sens contraire; 2° on ne tourne avec sa dame que la dernière fois pour le retour à ses places. — 2e mouvement : *Les ronds, les carrés, les moulinets.* Les quatre dames avancent au centre en même temps par quatre pas, révérences (4 mesures); elles se donnent les mains et font un rond en tournant à gauche, rond terminé en faisant face à leurs cavaliers (4 mesures); cavaliers et dames font un chassé-croisé à droite et à gauche, se faisant face, les dames en dedans et les cavaliers en dehors (4 mesures); tour de main droite de chaque cavalier avec sa dame, qui reprend sa place à la droite de son cavalier (4 mesures). Les quatre cavaliers avancent par quatre pas, croisent à droite par quatre pas, en donnant la main gauche à leur vis-à-vis (4 mesures). Le cavalier n° 1

donne main droite à main gauche à la dame n° 2; le cavalier n° 2 donne la main à la dame n° 3; le cavalier n° 3 à la dame n° 4, et le cavalier n° 4 à la dame n° 1. Promenade en moulinet par les huit danseurs jusqu'à ce que le cavalier n° 1 place la dame n° 2 à la place de la dame n° 4; le cavalier n° 2 plaçant la dame n° 3 à la place de la dame n° 1; le cavalier n° 3, la dame n° 4 à la place de la dame n° 2; le cavalier n° 4 place la dame à celle de la dame n° 3. Ce mouvement se fait par huit pas (4 mesures). Les quatre cavaliers avancent par quatre pas, croisent à droite par quatre pas en donnant la main gauche à leur vis-à-vis (4 mesures). Le cavalier n° 1 donne main droite à main gauche à la dame n° 3; le cavalier donne la main à la dame n° 4; le cavalier n° 3 à la dame n° 1; le cavalier n° 4 à la dame n° 2. Promenade en moulinet pour les huit, jusqu'à ce qu'ils aient fait un demi-tour; les cavaliers placent les dames au centre et se retirent à leur place opposée (4 mesures). Les quatre dames qui sont restées au milieu doivent former un carré; elles font quatre pas à droite et quatre à gauche (4 mesures); moulinet entier main droite, huit pas (4 mesures); les quatre cavaliers prennent les quatre dames main droite à main gauche, tournent en moulinet avec elles et terminent par une promenade à gauche en faisant passer les dames devant eux pour rentrer à la place primitive des dames; les quatre cavaliers se trouvent par ce mouvement avoir changé de places (8 mesures). — 3e mouvement : *Les passes*. 1° Les cavaliers nos 1 et 3 et les dames vis-à-vis avancent ensemble; le cavalier n° 1 présente main droite à main droite de la dame qui se trouve devant lui; le cavalier n° 3 fait de même; ils font ensemble un tour de main par douze pas (4 mesures). Les cavaliers s'arrêtent et font exécuter à leurs dames une passe sous le bras droit; cette passe comprend six temps (2 mesures); saluts et révérences en reculant (2 mesures); recommencer le même mouvement pour la contre-partie (8 mesures). Les

quatre cavaliers croisent avec les dames, les cavaliers derrière, les dames devant; les cavaliers font un tour de main droite avec les dames de droite et les dames avec le cavalier de gauche; douze pas (4 mesures). Les cavaliers s'arrêtent et font passer la dame sous leur bras droit; six temps (2 mesures); saluts et révérences (2 mesures). 4° Les cavaliers et les dames croisent une seconde fois dans le sens opposé; les cavaliers vont exécuter le même mouvement avec les dames de gauche, et les dames avec le cavalier de droite; retour en places (8 mesures). — 4e mouvement : *Les ronds, les carrés, les moulinets.* Recommencer le deuxième mouvement pour que les cavaliers rentrent à leurs places (48 mesures).— 5e mouvement : *La chaîne brisée.* Recommencer le premier mouvement pour finir (16 mesures). La musique est jouée une fois. — 3e figure : LA CORBEILLE. 1er mouvement : *Promenade des cavaliers en dehors.* Tour de mains; saluts et révérences. Les quatre dames avancent d'un pas et se placent en tournant un peu à gauche; dans le même moment les cavaliers partent ensemble, croisent derrière la dame de gauche, main droite à main gauche avec elle. Tour de main sur place en passant devant elle; ce mouvement comprend douze pas (6 mesures); saluts et révérences (2 mesures). Exécuter quatre fois ce mouvement, retour en places, en tout 32 mesures. — 2e mouvement : *Les changements de dames.* Les quatre couples, cavaliers main droite à main gauche à leurs dames, avancent et forment un carré; quatre pas (2 mesures); les cavaliers présentent la main droite à la dame de gauche, qui leur donne la gauche en se plaçant à leur droite. Pour ce changement de mains, il faut arrondir le bras avec grâce; quatre pas (2 mesures); les quatre couples reculent à leurs places par quatre pas (2 mesures); saluts et révérences (2 mesures). Exécuter quatre fois ce mouvement, jusqu'à ce que les dames soient revenues à leurs places; en tout 32 mesures. — 3e mouvement : *Promenade des cava-*

liers en dehors. Tour de mains, saluts et révérences. Recommencer le premier mouvement (32 mesures). — 4e mouvement : *La corbeille.* Les quatre couples, cavaliers main droite à main gauche à leurs dames ; les cavaliers placent leurs dames devant eux et elles se trouvent entre elles dos à dos ; saluts et révérences (4 mesures) ; cavaliers et dames chassé-croisé à droite et à gauche en se faisant face par quatre pas à droite et quatre à gauche (4 mesures). Tous les cavaliers font un tour de main droite sur place avec leurs dames ; les dames forment ensuite le rond en se donnant les mains et se tournant le dos ; elles tournent par la gauche en chassant le pied gauche deux tours, pendant que les cavaliers exécutent une promenade par seize pas marchés en dehors et un tour seulement (8 mesures). — *Observations :* 1° On peut remplacer le pas marché par des chassés ; 2° les cavaliers ne se donnent pas les mains pour ce mouvement. Quand les cavaliers rencontrent leurs dames, ils donnent main droite à main droite à leur dame ; main gauche à main gauche à la dame de gauche leur faisant face et en élargissant le rond ; les dames chassent toujours le pied gauche et les cavaliers le pied droit (8 mesures). Chaque cavalier fait un tour de main gauche avec la dame de gauche ; terminé en donnant main droite à main gauche à la dame de droite, et main gauche à main droite à la dame de gauche. Grand rond avec chassé par le pied droit, tous les couples se faisant face (8 mesures) ; tour de main, les cavaliers devant leurs dames et sans changer de main ; saluts et révérences (4 mesures). — 5e mouvement : *Promenade en dehors.* Tours de mains, saluts et révérences. Recommencer le premier mouvement pour finir (32 mesures). La musique est jouée une fois. — 4e figure : LA NOUVELLE DOUBLE PASTOURELLE. 1er mouvement : *Chassé-croisé* par les quatre couples. Les cavaliers passent derrière les dames et elles devant les cavaliers ; saluts et révérences sur les côtés ; second chassé-croisé de l'autre côté ; saluts et révérences ; les cavaliers avec

les dames de gauche et les dames avec les cavaliers de droite (8 mesures); les quatre cavaliers tenant leurs dames par la main avancent par quatre pas, et reculent par quatre pas; ils avancent une seconde fois. Les cavaliers et dames des couples nos 1 et 3 se quittent les mains et se retirent avec les autres couples pour former deux lignes (8 mesures). — *La chaîne double.* Par les quatre de vis-à-vis, ce qui forme deux chaînes doubles. Premier traversé main droite; deuxième croisé main gauche; reformer les lignes (8 mesures); sur deux lignes en avant et en arrière; une seconde fois en avant; les cavaliers et dames des couples nos 1 et 3 se donnent les mains et chaque couple revient à sa place (8 mesures). — 2e mouvement : *Double pastourelle.* Les couples nos 1 et 3 vont en avant quatre au centre par quatre pas (2 mesures); saluts et révérences (2 mesures). Rond par quatre à gauche et retour des deux couples en place; huit pas (4 mesures). Le couple no 1 va en visite au couple no 2 et le couple no 3 au couple no 4 (2 mesures); saluts et révérences (2 mesures); rond par quatre, le couple no 1 avec le couple no 2 et le no 3 avec le no 4; les cavaliers 1 et 3 laissent leurs dames avec le couple de droite et reviennent à leurs places; huit pas (4 mesures); les cavaliers nos 2 et 4, tenant leurs dames main droite à main droite et l'autre dame main gauche à main gauche, avancent par quatre pas (2 mesures); reculent (2 mesures); avancent une seconde fois (2 mesures); les cavaliers font tourner les dames sur elles-mêmes, et chaque dame revient à son cavalier. — 3e mouvement : *Les ronds par deux et demi-ronds.* Les quatre cavaliers, tour en deux mains avec leurs dames, vont ensuite par la droite répéter le même mouvement avec toutes les dames jusqu'au retour en places. Au dernier tour de main, les cavaliers et dames se donnent les mains et font face pour former un grand rond général; demi-rond à droite (4 mesures); demi-rond à gauche (4 mesures). Demi-chaîne anglaise par les couples 1 et 3 (4 mesures);

demi-chaîne anglaise par les couples 2 et 4 (4 mesures); en tout 32 mesures. Par les demi-chaînes anglaises, les couples se trouvent avoir changé de places. — 4e mouvement : *Le chassé-croisé.* Recommencer le premier mouvement pour la contre-partie.— 5e mouvement : *La double pastourelle.* Recommencer le second mouvement pour la contre-partie. — 6e mouvement : *Les ronds par deux.* Recommencer le troisième mouvement pour que les couples rentrent à leurs places. — 7e mouvement : *Le chassé-croisé.* Recommencer le premier mouvement pour finir. La musique est jouée une fois.— 5e figure : LE CARRÉ DE LA MARELLE. *Introduction.* A la septième mesure les cavaliers, donnant la main à leurs dames, vont se placer aux angles sur la gauche (2 mesures). — 1er mouvement : *Les marches.* Les quatre cavaliers, conduisant leurs dames par la main droite, avancent et forment un carré; quatre pas en arrière, six pas de côté à droite pour aller à l'autre coin prendre la place du couple de droite; saluts et révérences (8 mesures). Ce mouvement se répète quatre fois jusqu'au retour en places; en tout 32 mesures. Sur 2 mesures chaque couple reprend sa place primitive. — *Observations :* On peut remplacer la marche par le galop, et les saluts et révérences par l'holubiec. — 2e mouvement : *Le carré de la marelle.* Les quatre dames ensemble avancent au centre par quatre pas (2 mesures); elles se donnent les mains et font un demi-rond à gauche, puis reculent; la dame n° 1 à la place de la dame n° 3; la dame n° 2 à celle de la dame n° 4; la dame n° 3 à celle de la dame n° 1; la dame n° 4 à celle de la dame n° 2. Pendant ce mouvement, les cavaliers par seize pas vont se placer au coin du quadrille à la gauche de leurs dames (8 mesures). — 3e mouvement : *Demi-moulinets alternatifs.* Les quatre dames se donnent la main droite en croix, font un demi-moulinet, donnent la main gauche au cavalier de vis-à-vis; demi-moulinet ensemble. Les dames et les cavaliers recommencent une seconde fois

le même mouvement; en tout 16 mesures. Sur 2 mesures les cavaliers font reprendre aux dames les places qu'elles occupaient avant les demi-moulinets, et les cavaliers restent aux coins. — 4e mouvement : *La chaîne continue des dames*. La dame n° 1 avec la dame n° 2; la dame n° 3 avec la dame n° 4 commencent ensemble; le premier traversé main droite; le premier croisé main gauche; le deuxième traversé main gauche; le deuxième croisé main gauche; le troisième traversé main droite; le troisième croisé main gauche; le quatrième traversé main droite; le quatrième croisé main gauche; terminer le mouvement, les dames près de leurs cavaliers (16 mesures). — *Observations :* Dans ce mouvement les dames doivent s'éloigner l'une de l'autre. — 5e mouvement : *La marche*. Recommencer le premier mouvement (32 mesures); 2 mesures pour reprendre ses places. — 6e mouvement : *Le carré de la marelle*. Recommencer le second mouvement pour revenir à sa place.— 7e mouvement : *Demi-moulinets alternatifs*. Recommencer le troisième mouvement (16 mesures); sur 2 mesures faire reprendre leurs places aux dames. — 8e mouvement : *La chaîne continue des dames*. Recommencer le quatrième mouvement (16 mesures). — 9e mouvement : *La marche*. Recommencer le premier mouvement (32 mesures); sur 2 mesures reprendre sa place primitive. — 10e mouvement : finale. *Les passes*. Les quatre cavaliers croisent avec les dames; les cavaliers derrière, les dames devant; les cavaliers font un tour de main droite avec les dames de droite et les dames avec le cavalier de gauche (12 pas, 4 mesures); les cavaliers s'arrêtent et font passer la dame sous leur bras droit (2 mesures); saluts et révérences (2 mesures); les cavaliers et dames une seconde fois dans le sens opposé; chaque cavalier exécute le même mouvement avec la dame de gauche et chaque dame avec le cavalier de droite (16 mesures); saluts et révérences prolongées, les cavaliers à leurs dames et les dames à leurs cavaliers.

La musique est jouée une fois (Théorie de Chardonneret).

Je ne parlerai pas du menuet dont M. Giraudet dit dans son *Traité de danse* : « Le menuet est souvent la préface du répertoire des danseurs comiques » (p. 57). La phrase me semble trop vague et trop peu en harmonie avec la note caractéristique de la gravité de tous les menuets.

Menuet d'Exaudet. Le menuet d'Exaudet, chanté et dansé en 1769, a été reconstitué en 1893 par G. Desrat, avec le texte des paroles et la chorégraphie de l'auteur. Les paroles sont tirées de la comédie de Favart, *la Rosière de Solènes*, et la chorégraphie du savant maître de danse Exaudet, auquel on doit la musique. Exaudet, né à Rouen vers 1710, fut, à l'Opéra, violon répétiteur de la danse en 1749 ; il composa et fit danser le 25 octobre 1769 le menuet auquel il donna son nom. Ce menuet obtint un tel succès qu'il fut dansé à la cour, après l'avoir été au théâtre et, de là, franchit les salons du temps — il rivalisa longtemps avec le menuet de la Cour, composé par Vestris. La reconstitution a été publiée chez M. Borneman sous un texte contenant à la fois, et les paroles chantées, et les pas de danse exécutés. — *Théorie :* un cavalier et une dame. — 1re reprise : 16 mesures. *Traversé.* Cavalier et dames avancent en se tenant par la main, ils se séparent à droite et à gauche, reculent pour faire face à la place où ils ont commencé. Ils tournent ensuite, le cavalier marchant derrière sa dame et s'arrêtant pour se saluer. — 2e reprise : 16 mesures. Les mêmes mouvements sont recommencés pour revenir en places primitives. — 3e reprise : 12 mesures. *Solo.* Seul le cavalier se dirige sur sa droite et s'arrête ; il se dirige ensuite sur sa gauche et s'arrête. La dame, après lui, se dirige sur sa gauche, s'arrête ; elle recommence sur sa droite et s'arrête. L'un et l'autre se rapprochent et se donnent les deux mains. — 4e reprise : 16 mesures. *Balancé.* Se donnant les deux mains, ils

les élèvent à droite, à gauche, à droite et s'arrêtent sur les pointes. Se quittant les mains, ils font chassé-croisé à droite en s'éloignant l'un de l'autre ; ils se rapprochent lentement et font un tour de main pour revenir à leur place et se saluer. En avant deux et tour de main.— 5e reprise : 12 mesures. *Balancé.* Se plaçant en face l'un de l'autre, ils se séparent, puis se rapprochent pour se donner la main et revenir à leurs places. — 6e reprise : 16 mesures. *Traversé.* Mêmes mouvements que dans la la première reprise. — 7e reprise : 16 mesures. *Retour.* Mêmes mouvements que dans la seconde reprise.

Menuet Valzer. La mode du menuet français semble avoir gagné l'Allemagne depuis quelques années ; on retrouve en effet dans les publications de M. Edward Bloch, de Berlin, éditeur le plus accrédité de tous les amateurs, le *menuet valsé* (ironie d'un tel amalgame de valse et de menuet), le menuet de la Cour emprunté, sinon reproduit, du menuet de la Cour remis à jour en 1885, par G. Desrat, et enfin le *menuet de la Reine* dont M. de Soria a bonne connaissance comme en étant l'auteur le plus récent. Toutes ces danses sont réglées à quatre couples et exécutées sur une mesure lente et large ; la musique est réglée par le compositeur allemand J. Hertel.

MÉTOÉCIES. Fêtes grecques données en l'honneur de la réunion des douze bourgades de l'Attique ; cette fête était annuelle.

MIMES. On appelait ainsi dans l'antiquité les danseurs qui traduisaient une action, soit théâtrale, soit privée, par des gestes et en suivant une mesure déterminée accompagnée de chants. Les premiers mimes sont loin d'offrir une image bien attrayante ; non seulement ils étaient dépourvus de toute instruction, de toute tenue, mais le plus souvent la grossièreté, la sottise, l'indécence étaient le seul but de leur rôle. Ils

se présentaient en public la tête rasée, les pieds nus, le visage barbouillé de suie, le corps recouvert d'une peau d'animal grossièrement ajustée.

Les Romains eurent deux genres de mimes : les *mimi urbani* ou mimes publics et les *mimi domestici* ou mimes privés. Les premiers portaient quelquefois le nom de *planipedes*, parce qu'ils dansaient avec les pieds nus. Dans sa IIe satire, Horace laisse supposer que les femmes se mêlèrent aux mimes, mais très rarement. Nous avons eu en France pendant quelque temps des mimes ; ils furent supprimés par les ordonnances d'un concile au moyen âge.

MOELLEUX. Cet adjectif est très souvent employé dans la leçon de danse et sert à exprimer la plus grande souplesse répandue dans tout le corps. Un danseur moelleux ne trahit aucun effort dans ses pas, quelles que soient leur vigueur ou leur difficulté. Vestris de son temps, Emma Livry du nôtre sont des modèles à suivre sous ce rapport.

MŒMACTÉRIES. Nom de danses et de fêtes grecques consacrées à Jupiter ; elles étaient annuelles et très suivies par le peuple.

MOLOSSIKÈ. Athénée cite cette danse comme très goûtée des Grecs en raison de son exécution simple et facile.

MOMERIE OU MOMERIES. Danse bouffonne. D'après Lacurne de Sainte-Palaye, dans son *Dictionnaire de l'ancien langage français*, ce mot fut appliqué à la danse pour la première fois par Mathieu de Fourcy. Ces danses bouffonnes semblent nous rappeler les danses joviales de notre carnaval, car, outre leur caractère empreint d'une gaieté plus qu'excessive, elles avaient lieu en mars et avril ; de plus elles étaient dansées par des

gens costumés comme dans les mascarades. Guillaume Paradin nous apprend aussi que par extension le mot de momerie pouvait être donné à un ballet dansé au milieu d'une fête costumée. Selon lui, momerie et ballet ne différeraient pour le bal que s'il était costumé ou non. On en trouve la preuve quand il nous décrit la *momerie des Ardents* qui n'était autre que le *ballet des Ardents*, dansé à Paris, à l'hôtel Saint-Pol (ou, comme aulcuns l'ont escript, l'hôtel d'Orléans), un mardi devant la Chandeleur en l'an de grâce 1392. C'est dans ce bal que Charles VI faillit mourir au milieu des flammes et perdit la raison. Castil-Blaze, dans son livre sur la danse et les ballets, assigne à cette momerie la date du 29 janvier 1393 au lieu de celle de 1392 donnée par Paradin. Ce ballet des Ardents attira tellement l'attention générale en raison des incidents qui s'y produisirent que je crois utile de rappeler le texte de l'auteur auquel nous devons l'authentique et minutieuse description suivante : « Estant la santé du roy Charles VI de France grandement esbranlée par une humeur mélancolique, l'on donnait le plus d'ordre que l'on pouvait de la ralegrer et resiouyr, mesment quand son indisposition luy laschait quelqu'intervalle de santé. En quoi se voulant emploier un gentilhomme de sa chambre, et le plus favori de ses mignons, nommé Henegrigen de Gensay, homme monitif et de bon esprit, mit sus une momerie de danses saulvages pour lesquels déguiser fit ses accoutrements de toile de lin, fort longs et déliés comme cheveux, pendus depuis le haut de la tête jusqu'à la pointe des pieds ; vêtement tellement ajusté que les personnages avaient l'air d'être aussi peu vêtus que les ardents. Le roi voulut être de la momerie et recommanda à tous les *momeneurs* par un huissier de se tenir pendant les danses bien loin derrière de peur de feu. » A l'entrée dans la salle de bal de tous les danseurs habillés en sauvages, le duc d'Orléans, tenant un flambeau allumé à la main, s'approcha de l'un d'eux afin

d'examiner de près leurs costumes, et mit le feu à son vêtement de toile. La flamme se communiqua de l'un à l'autre. L'effroi fut d'autant plus grand que la présence du roi parmi les danseurs était connue de tous les invités. Seul le comte de Jouy et le bâtard de Foix périrent cruellement. Le roi dut son salut à la présence d'esprit de la duchesse de Berry, qui, le couvrant de sa robe, l'entraîna rapidement hors de la salle des fêtes. A partir de cette fin du XVIe siècle, on ne rencontre plus le mot *momerie* appliqué à la danse.

MONTFERINE (LA). Danse italienne anciennement en honneur chez les Milanais; simple et élégante tout à la fois, elle tenait un peu de nos bourrées du Poitou. Un cavalier et une dame, parfois un second cavalier, prenaient part à la danse consistant en promenade, ronds et tours de main. Quand un second cavalier venait se joindre au premier, il lui ravissait sa dame et recommençait avec elle les promenades, ronds et tours de main; le premier cavalier retournait à sa place.

MONTGOLFIER (LA). Nom d'une ancienne contredanse de la fin du XVIIIe siècle; son nom lui fut donné comme étant une actualité et elle fut assez répandue dans les bals. Fertiault la cite dans son livre sur la danse ancienne et moderne.

MORPHOSMOS. Danse grecque citée par Athénée comme imitant toutes sortes d'animaux dans leurs gestes et dans leurs cris; elle était dansée et chantée en même temps.

MORTS (DANSE DES). Voir le mot *Macabrée*, danse macabre.

MOSCOVITE (LA). Nom d'une ancienne contredanse française, sorte de pot-pourri composé de figures

empruntées à diverses danses et exécutée par un nombre de couples *ad libitum*.

MOTHON. Ancienne danse grecque spécialement réservée aux esclaves et chantée.

MOULINET. Terme de danse exprimant une figure formée par plusieurs personnes se tenant toutes par la même main, et les mains croisées l'une sur l'autre forment le centre du moulinet. On retrouve ce moulinet dans presque toutes les danses des villes, quadrille ou cotillon. Trois, quatre ou plusieurs cavaliers ou dames peuvent établir ce moulinet en se tenant par la main droite ou par la gauche.

MOUVEMENT. Ce mot est pris en danse dans le sens de pas ou d'assemblage de pas; il a également une expression plus étendue comme synonyme d'action. Le professeur répète fréquemment cette observation : « Donnez plus de mouvement à votre danse. » Ce qui implique un déploiement plus grand de vie, de passion, demandé à l'élève. En musique, le mot ne s'adresse qu'à la mesure : mouvement 2/4 ou 3/4 ; il est toujours accompagné d'un adjectif qualifiant la lenteur ou la rapidité de cette mesure.

MUNYCHIENNES. Danses grecques consacrées à Diane; elles comprenaient les fêtes des Muses, des Némésis et rappelaient la victoire de Marathon, ainsi que celle de Pallas sur Neptune. Ces fêtes, composées de chants et de danses, étaient célébrées en grande pompe sur les voies publiques. De toutes parts, de toutes les villes de la Grèce, et Athènes était la plus assidûment représentée, on accourait en foule.

MUSETTE (LA). Ancienne danse des montagnes de Clermont-Ferrand, prenait son nom de l'instrument qui

servait à l'accompagner ; sorte de bourrée d'Auvergne originale très en faveur encore chez nos charbonniers et nos porteurs d'eau à Paris, voire même chez les frotteurs. Tous les dimanches ces braves enfants de l'Auvergne se réunissent et forment de petits bals entre eux chez des marchands de vin et dansent au son de la musette. Un de ces bals, situé place Maubert, portait encore le nom de Bal-Musette. Je dis portait, car l'immeuble est démoli depuis 1891. pour le prolongement de la rue Monge, au coin du boulevard Saint-Germain, non loin de la statue d'Étienne Dolet. Tous chantent le vieux refrain du pays :

Pour bien dançâ
Vivent les Auvergnats.

Ils accompagnent les paroles de vigoureux coups de pied sur le parquet et suivent la mesure avec la plus grande rigueur. La musique primitive de cette danse était en deux temps avec point d'orgue à la fin de chaque reprise ; ce point s'appelait basse de la musette et était marqué par le coup de pied. Compan raconte que « dans l'ancien temps on voyait les bergères ornées de guirlandes de fleurs ramener, vers le soir, leurs troupeaux pendant que Corydon faisait résonner sa musette. Les bergers, pour plaire à leurs belles et pour les engager, unissaient leurs danses à leurs sons de voix les plus doux et les plus flatteurs. On regrette de ne pas être habitant d'une contrée où l'on ne connaissait d'autre ambition que celle de plaire, et d'autre occupation que celle d'aimer. » Dans tous les bals-musettes règnent toujours la plus grande décence et le plus grand ordre ; chacun y vient mû par la seule idée du plaisir de danser sa musette nationale.

MYSORE (DANSE DE). Cette danse de l'Inde doit son nom à la ville de Mysore où elle est fort usitée ; elle est très gracieuse et spécialement affectée aux enfants. On pourrait la regarder comme une figure de notre cotillon

par suite des mouvements qui rappellent nos moulinets et nos ronds. Notons en passant qu'aucune danse du genre de nos valses n'a droit de cité chez les Chinois. Seules les peuplades restées à demi sauvages pratiquent la danse sous un caractère religieux ou guerrier. Le *Magasin pittoresque*, année 1834, p. 194, donne la description suivante de la danse de Mysore :

« Il est à Mysore un divertissement que nous n'avons jamais songé à imiter dans nos ballets et qui consiste en ceci : d'un anneau fixé au centre du plafond de l'enceinte où le public est rassemblé, descendent huit cordons de soie de couleurs différentes, dont quatre garçons et quatre jeunes filles tiennent les extrémités. A un certain signal ces huit enfants commencent une danse dont les pas sont réglés de façon que, peu à peu, ils arrivent à tresser ensemble les huit cordons. Après avoir tourné quelque temps dans un sens, l'orchestre change d'air et la tresse se détend, pour se reformer de nouveau dans un sens différent. On peut produire les effets les plus agréables par le jeu des couleurs des rubans qui se réunissent comme par enchantement, et par les vêtements variés des enfants qui, isolés et éloignés lorsque les fils sont libres et séparés, se croisent, se mêlent et semblent se confondre et perdre la règle de leurs pas, pour reparaître bientôt, mais ensemble, groupés sous leur large et éclatante tresse. »

Cette figure paraît avoir donné l'idée de celle appelée arbre de mai et exécutée dans notre cotillon ; les quatre couples valsant tiennent chacun un des bouts d'un ruban dont l'extrémité supérieure est fixée au sommet d'un petit mât placé au milieu du salon ; la figure porte également le nom de bergère des Alpes.

N

NAPOLITAINE (LA). Danse du genre des tarentelles italiennes et propre aux Napolitains; on est en droit de s'étonner de trouver chez un peuple dont l'indolence est devenue proverbiale, une danse aussi vive et alerte. Les petits pas serrés appelés pas de bourré (voir ce mot) y abondent sur une mesure en 6/8 très précipitée. Hommes et femmes la dansent par couples avec force passages de droite à gauche, de gauche à droite; des lignes diagonales décrites dans un sens par le cavalier et dans l'autre par sa dame en se faisant face. De temps à autre intervient un solo du cavalier ou de la dame.

NÉMÉSIS. Anciennes danses grecques instituées en l'honneur de la victoire de Marathon; elles tenaient des munychiennes, objet du même culte.

NEUROBATES. Les anciens donnaient ce nom aux danseurs de corde qui, non seulement marchaient sur la corde, mais y exécutaient les pas de danse les plus difficiles.

NÉVA (LA). Danse composée en 1892]par M. Mounier, professeur de danse à Orléans, et publiée chez l'éditeur Borneman, à Paris, 2, rue de l'Abbaye. Le titre indique que l'auteur a écrit cette danse sous l'impression grandiose des marins russes à Paris. Il en a écrit la théorie et la musique avec une originalité digne d'être mentionnée. Sa théorie est ainsi publiée :

« *La Néva,* nouvelle danse de salon, théorie et musique de C. Mounier, professeur de danse à Orléans. Éditeur : Borneman.

« L'originalité du rythme, le caractère gai et gracieux de la musique réservent à cette nouvelle danse une large place dans les salons mondains. Elle s'exécute sur une mesure à 2/4 d'un mouvement un peu plus vif que la polka; le cavalier, le bras droit à la taille de sa danseuse, la main gauche sur la hanche, les doigts groupés et allongés, le revers de la main en dedans, le pied gauche serre le pied droit : — *Théorie.* 1re mesure : poser la pointe du pied gauche devant et derrière le pied droit; 2e mesure : faites un pas de polka du pied gauche en tournant un quart de tour; 3e mesure : passer la pointe du pied droit devant et derrière le pied gauche; 4e mesure : faites un pas de polka du pied droit en tournant un quart de tour; 5e mesure : deux pas de galop du pied gauche en ligne droite; 6e mesure : pas de polka du pied gauche en tournant un demi-tour; 7e mesure : deux pas de galop du pied droit en ligne droite; 8e mesure : pas de polka du pied droit en tournant un demi-tour. Les pas sont les mêmes pour la danse en commençant du pied droit. — Nota : Dans l'exécution de cette danse, les pointes des pieds doivent être très basses, les jambes bien tendues : les couples qui la danseront en se tenant par les mains auront infiniment plus de grâce. »

NIBADISMOS OU NIBATISMOS. Danse grecque citée par Meursius dans laquelle les danseurs imitaient le saut des chèvres; elle faisait partie des danses comiques.

NIOBÉE (LA). Danse grecque appelée aussi daphné parce qu'elle représentait la métamorphose de Daphné. Elle est citée par Ausone qui, dans une épigramme lancée contre un mauvais danseur, lui adresse ce distique :

Daphnem et Niobem saltavit sinnius idem;
Ligneus est Daphne, Saxeus est Niobé.

NOCES (DANSE DES). Dès la plus haute antiquité, les danses firent partie des fêtes nuptiales; elles avaient

toutefois primitivement un caractère tout différent de celui qu'elles ont actuellement. Chez nous, les mariés ouvrent le bal, les invités suivent et tout le monde prend part aux danses ; chez les anciens on louait des danseurs de profession pour égayer les convives. Si, très rarement, la société se mêlait à ces danseurs, ce n'était que par suite des trop copieuses libations. On trouve dans le *Festin* de Xénophon un intéressant tableau de ces danses nuptiales des Grecs :

« Après qu'on eut desservi, qu'on eut fait les libations et qu'on eut chanté l'hymne, on vit entrer un Syracusain accompagné d'une joueuse de flûte fort bien faite, d'une danseuse du nombre de celles qui font des sauts périlleux et d'un beau petit garçon qui dansait et jouait de la flûte parfaitement bien. La danseuse s'étant présentée au bout de la salle, l'autre fille commença à jouer de la flûte et quelqu'un, s'étant approché de la danseuse, lui donna des cerceaux jusqu'au nombre de douze. Elle les prit et en même temps elle dansa, les jetant en l'air avec tant de justesse que, lorsqu'ils retombaient dans sa main, leur chute marquait la cadence. Ensuite on apporta un grand cercle garni d'épées, la pointe en dedans, au travers duquel cette danseuse fit plusieurs culbutes et ce ne fut pas sans effrayer les spectateurs qui craignaient qu'elle ne se blessât. Mais elle s'en tira avec toute la hardiesse possible et ne se fit aucun mal. Après cela le petit garçon se mit à danser, et par ses gestes et ses mouvements parut encore plus aimable à la société. Cela inspira l'envie de danser à une espèce de bouffon ou de parasite qui était du repas et qui, s'étant levé, fit quelques pas au travers de la salle, imitant le petit garçon et la danse de la jeune fille. D'abord il s'y prit d'une manière telle qu'en tous ses mouvements il paraissait ridicule. Et, comme la jeune fille s'était renversée touchant son talon avec la tête pour faire la roue, le bouffon demanda un air plus gai à la joueuse de flûte, et il se mit à remuer les bras, les jambes et la tête en même temps, jusqu'à ce

que, n'en pouvant plus, il se coucha sur un lit. Ensuite on apporta un fauteuil au milieu de la salle et, le Syracusain ayant paru : « Messieurs, dit-il, voici Ariane qui va entrer dans sa chambre nuptiale et Bacchus, qui a fait un peu la débauche avec les dieux, la viendra trouver incessamment; après quoi ils se divertiront tous les deux le plus agréablement possible. » Alors Ariane, parée de tous les ornements qu'ont d'ordinaire les nouvelles mariées, entra dans la salle et se mit dans un fauteuil. Un moment après parut Bacchus et en même temps on joua sur la flûte un air consacré aux fêtes de ce dieu; ce fut alors qu'on admira l'habileté du Syracusain dans son art; car Ariane, ayant ouï cet air, ne manqua pas de faire connaître par ses gestes combien elle était charmée de l'entendre. Mais elle se garda bien d'aller au-devant de son époux, et ne se leva même pas de son fauteuil, bien qu'elle fît assez paraître qu'elle ne se retenait qu'avec peine. Bacchus, l'ayant aperçue, s'élança vers elle en dansant un air passionné. »

On se ferait difficilement une idée exacte du rôle important de la danse chez les anciens sous le nom de danse des noces si leurs témoignages ne venaient le confirmer. Hésiode raconte, à ce sujet, un épisode qui peut nous attester le plaisir pris par les Athéniens à ces divertissements. Clisthène, prince de Sicyone, avait déclaré qu'il marierait sa fille au plus vaillant des Grecs, et fit inviter dans ce but à une fête tous les prétendants. Deux Athéniens attiraient particulièrement son attention, et principalement Hypoclides, fils de Tissandre, qu'il estimait pour son courage connu de tous. Le jour où il devait se prononcer étant arrivé, Clisthène donna un grand festin à tous les prétendants à la main de sa fille. Après le repas on s'échauffa peut-être outre mesure et Hypoclides demanda qu'on lui jouât une danse sérieuse; il l'exécuta en tout honneur et gloire. Il se fit ensuite apporter une table sur laquelle il commença d'abord à danser à la spartiate, puis après selon la mode athénienne. Enfin,

s'étant remis sur la table la tête en bas, il recommença à danser en ne s'appuyant que sur les mains. Clisthène, qui avait déjà pris le danseur en aversion, se trouva scandalisé par ses derniers gestes et, ne pouvant se contenir, lui dit : « Fils de Tissandre, tu as dansé ton mariage. » Il choisit alors Mégaclès, fils d'Alcméon. Le jeune évincé répondit fièrement : « Hypoclides ne s'en soucie pas. » Cette danse des noces devint par la suite un prétexte à la débauche en représentant les peintures les plus hasardées de l'indécence, et, à Rome, le sénat chassa de la ville les danseurs de profession. On essaya vainement d'introduire dans les festins les ballets des Néréides, des Nymphes, mais les scènes n'en devinrent que plus libres et plus licencieuses. Du reste, dès le siècle de Plutarque, ces danses n'étaient plus que l'apanage des plus vils mimes et histrions.

NONIME. On trouve ce mot dans les anciennes contredanses françaises pour expliquer un changement de places opéré par des cavaliers et des dames se tournant le dos en dansant. Depuis longtemps le terme a disparu du langage professionnel et théorique.

NYMPHAI. Nom d'une danse grecque du genre pastoral dans laquelle figuraient des nymphes; de là son nom. Platon, dans son *De lege*, et Xénophon, dans ses *Festins*, en font quelque éloge.

NYSSIA. Danse grecque sacrée et publique en l'honneur de Bacchus; elle était particulière aux habitants de Nysse et est mentionnée par Sophocle dans sa tragédie d'*Ajax*.

O

ODIPOUR. Nom donné chez les Grecs aux pantomimes représentant les malheurs d'Œdipe. Macrobe le cite dans ses satires I et VII, cap. VII.

ŒUFS (DANSE DES). Cette danse, pleine d'originalité, est pratiquée dans l'Inde par une femme seule, exerçant la profession de danseuse. Revêtue d'une jupe très courte, elle porte sur la tête, en guise de couronne, une roue d'osier placée horizontalement et d'un assez petit diamètre. Des fils y sont attachés à égale distance les uns des autres et portent à leur extrémité un nœud coulant maintenu par une perle. En cet équipage la danseuse s'avance vers les spectateurs en tenant à la main une corbeille remplie d'œufs; elle les présente aux assistants afin qu'ils puissent se convaincre de leur fragilité naturelle et de leur réelle authenticité. Les musiciens jouent sourdement un air monotone et lent sur lequel la danseuse commence à tourner lentement; puis, progressivement, elle accélère la rapidité de ses tours. Saisissant un œuf, elle le jette dans le nœud coulant avec tant de vivacité qu'elle resserre le nœud en même temps. La rapidité de son tournoiement produit une force centrifuge qui tend le fil droit comme un rayon lancé de la circonférence du cercle. L'un après l'autre tous les œufs sont jetés dans le nœud coulant jusqu'à ce qu'ils forment un *kalo* au-dessus de la tête de la jeune fille. A ce moment la danseuse apporte dans ses mouvements une rapidité plus grande encore, semblable à celle des derviches; les yeux ont peine à reconnaître le visage du corps vertigineusement entraîné. La danse devient alors un spectacle presque effrayant, car un faux pas, un simple déplacement du centre de gra-

vité amènerait une chute terrible; de plus cette chute casserait tous les œufs, ce qui, pour elle, entraînerait la perte de son gagne-pain, en nuisant aussi à sa réputation, à son talent. Mais comment arrêter ces pirouettes démoniaques? Car la danseuse doit les cesser avant de reprendre un à un les œufs qu'elle a jetés; qui plus est, elle doit les retirer de la même façon qu'elle les a placés, opération plus difficile que la première. Par un simple mouvement précis et hardi, la danseuse doit saisir le bout de l'œuf et le retirer prestement du nœud coulant. Elle doit être assez sûre de sa main pour éviter, en prenant l'œuf, que les différents fils ne s'embrouillent ensemble les uns dans les autres. Elle ne peut s'arrêter qu'après avoir réussi à retirer tous les œufs. Cette danse peut durer jusqu'à trente minutes et les danseuses sont assez souples pour ne trahir aucune fatigue. A la fin de la danse, la femme avance près des assistants et leur présente les œufs qui sont immédiatement brisés dans un plat; c'est une seconde preuve qu'il n'y a eu aucune supercherie.

OKLASMA. Danse privée des Grecs, ainsi nommée à cause des gestes des danseurs qui pliaient fortement les genoux. Elle était dansée au son de la flûte, et, si l'on en croit Pollux, souvent confondue avec la danse orsitès (voir ce mot).

OLIVETTES (LES). Danse villageoise essentiellement française par la gaieté et la variété de ses mouvements et de sa musique; elle ressemblait assez aux farandoles des Bourguignons et des Provençaux. Les danseurs, couverts de fleurs et de feuillages de la tête aux pieds, couraient les uns après les autres en serpentant autour de plusieurs arbres jusqu'à ce qu'ils s'arrêtent épuisés de fatigue. Ils chantaient en même temps le refrain :

Allons! allons, Annette,
Dansons les olivettes.

OPOPLOCIA. Danse militaire grecque citée par Athénée et exécutée au son de la lyre. Des jeune gens entouraient un musicien et exécutaient ensemble des pas de la pyrrhique.

OPPOSITION. Mot très usité dans le professorat par suite de l'importance de l'opposition entre les mouvements de bras et de jambes. Le contraste des membres doit toujours rester en harmonie parfaite avec le corps entier. Les élèves arrivent à ce résultat en mélangeant dans les études préliminaires les exercices des jambes à ceux des bras. On peut faire les pliés en élevant les bras à la hauteur des épaules et en les laissant retomber au second temps de la mesure.

ORCHÉSOGRAPHIE. Mot tiré du grec ὄρχησις et γράφειν, décrire des chœurs. C'est l'art de représenter les pas et les gestes par de s signes. Cette science a précédé notre chorégraphie et le premier traité en a été publié en 1589 par Thoinot-Arbeau, chanoine de Langres, sous l'anagramme de Jean Tabourot (voir dans le *Dictionnaire bibliographique* la notice concernant l'ouvrage de Thoinot-Arbeau, à son nom).

Nous avons vu plusieurs maîtres compléter la première orchésographie : Feuillet, Beauchamps, Magny et longtemps après Saint-Léon. Un nouveau maître vient de se produire en Russie, M. Zorn, qui a écrit une œuvre incomparable. Gestes et pas sont écrits avec la science la plus parfaite. Nous retrouverons son précieux ouvrage dans la partie bibliographique de ce dictionnaire.

ORCHESTRIQUE. Les Grecs entendaient par ce mot l'art concernant tous les mouvements du corps tant en danse qu'en gymnase, sous toutes les formes les plus variées. En premier lieu la danse avec chœur; 2° la cubistique, sorte de dérivation de la danse et comprenant les sauts, les bonds et les culbutes; 3° la memphitique.

s'adressant à tous les exercices dans lesquels la jeunesse était élevée; la balle et la paume principalement. Bien qu'elle touchât de très près à l'orchestrique, la palestrique n'en faisait pas partie.

OREILLE. Avoir de l'oreille et en être dépourvu sont des locutions journellement employées dans la danse; avoir l'oreille sensible à la mesure, c'est suivre la cadence; en être dépourvu, c'est danser en la désertant. En danse nous ne nous occupons que de la mesure inflexible; avoir de l'ouïe en musique s'entend par jouer ou chanter juste. Le manque d'oreille blesse les yeux dans la danse et l'oreille dans la musique. Pour les élèves rebelles à ce sentiment qui devrait être naturel, le professeur doit longuement expliquer la valeur du temps fort, ou premier temps de chaque mesure; et exiger de son accompagnateur que ce temps soit accusé par une sonorité plus éclatante sur ce premier temps que sur les suivants.

OROBATES. Les Grecs nommaient ainsi les danseurs de corde qui, suivant les auteurs anciens, étaient d'une adresse surprenante et dépassaient leurs rivaux par l'audace de leurs exercices.

ORSITÈS. Nom d'une danse crétoise citée par Athénée et faisant partie des danses privées et particulières.

OSCOPHORIES. Fêtes grecques dansées en l'honneur d'Apollon; elles étaient religieuses et ressemblaient aux Pæoniennes.

OSTENDAISE. Nouvelle danse française de salon composée en Belgique, en 1880, par M. Kevers, un des meilleurs professeurs de Bruxelles et directeur des bals du casino d'Ostende. De là vient le nom qu'il lui donna. La Belgique accueillit mieux la danse de son concitoyen

que Paris où elle ne fut dansée que dans des réunions privées; quelques salons la virent danser pendant l'hiver de 1891. L'*ostendaise* est dansée sous deux formes différentes, soit en valse, soit en contredanse; dans ce dernier cas l'auteur l'appelle ostendaise figurée. — *Théorie de l'auteur* pour l'*ostendaise valsée*. 1re reprise : quatre glissés coupés (8 mesures); huit temps de galop en avant ou en arrière (8 mesures); 2e reprise : polka (16 mesures); 3e reprise : quatre glissés huit temps et valse à deux temps au lieu de galop; 4e reprise : polka. — *Théorie de l'ostendaise figurée* d'après l'auteur. 1re figure : Tous les couples se placent sur deux lignes avec leurs vis-à-vis; huit glissés en avant un couple vers l'autre (4 mesures); galop en arrière et en place (4 mesures); deux fois 8 mesures de polka jusqu'à la place de vis-à-vis et 8 mesures de polka pour revenir en place. — 2e figure : Huit glissés en avant (4 mesures); huit pas de galop en arrière deux fois. Les dames main droite à la dame de face, et moulinet avec le pas de polka, un tour entier et changement de cavalier en 8 mesures. 8 mesures de polka jusqu'à la place de vis-à-vis. Cette figure se fait deux fois pour que les dames reprennent leurs places et leurs cavaliers après le moulinet, et l'on termine en dansant autour de la salle. — Nota : Ces figures se prêtent très bien pour le cotillon, parce qu'on peut les faire à plusieurs couples.

OULA. Les oulas sont des danses usitées dans l'archipel de Manaïa ou Harvey en Océanie; le peuple en est très amateur. Cook, dans ses *Voyages*, les décrit ainsi : « La danse nocturne appelée oula est très ancienne et n'était jadis en usage que dans les dernières classes du peuple. Mais un chef de Tonga, ravi de la grâce avec laquelle on l'exécuta devant lui à Samoa, où elle fut, dit-on, inventée, la mit à la mode à son retour dans l'île. Depuis cette époque, l'oula de Tonga est tombée en discrédit, car Marmier ne se rappelle l'avoir

vu danser qu'une seule fois. Les figures sont semblables à celles usitées dans le pays, mais les mouvements de pied et les attitudes du corps en diffèrent quelquefois; l'exécution en est très ancienne. »

OUVERTURE. Le professeur use souvent dans sa leçon de ces mots : ouverture de jambes, pour demander à l'élève de les tourner en dehors; on sait que les dehors sont la position *sine qua non* du danseur.

Anciennement on entendait par ce mot *ouverture* un pas ou plutôt une préparation à un pas et s'exécutant ainsi : poser le corps sur le pied droit à la quatrième position; élever la jambe gauche et la diriger lentement en passant devant la droite et en la croisant devant elle en forme de demi-cercle de côté, et conserver la jambe élevée pour faire tel ou tel pas suivant.

P

PÆONIENNES. Fêtes grecques dansées en l'honneur d'Apollon et sacrées, comme je l'ai dit plus haut au mot *Oscophories*. Elles avaient avec elles une grande analogie.

PALESTRIQUE. La palestrique tenait plus du gymnase que de la danse chez les Grecs; elle comprenait les exercices de la lutte, du pugilat, du panacre, de la course, de l'hopoplachie, du saut, du disque et du cerceau; toutefois il existait entre elle et la saltation une assez grande corrélation, s'adressant comme elle à tous les exercices de souplesse, de force et de vigueur.

PAMPERKÉ. Cette danse, appelée aussi pamperruque, était usitée à Bayonne; elle se composait de ronds et de

passes. Les hommes étaient ornés de rubans de toutes couleurs et dirigés par l'un d'eux qu'ils désignaient comme roi de la fête. Danseurs et danseuses en nombre égal et au son de la flûte se tiennent par un long ruban, et entourent le roi qui les dirige avec une baguette élevée au-dessus de sa tête. De temps à autre un couple sort et tourne devant le joyeux monarque, puis reprend sa place dans le rond ; un autre lui succède, et ainsi de suite. A la fin de la danse le roi choisit une dame et élève le ruban dont ils tiennent chacun une extrémité. Tous les danseurs passent alternativement sous ce ruban, en marchant par quatre de front.

PANATHÉNÉES. Grandes fêtes et danses religieuses instituées par Lycurgue en l'honneur d'Apollon ; on les a retrouvées sur d'anciens monuments grecs ; elles étaient célébrées tantôt dans les temples, tantôt sur les voies publiques.

PANTALON. Ce mot signifiait au moyen âge un danseur bouffon exécutant les danses dites par haut ou danses sautées. En 1830, on appela ainsi la première figure de notre quadrille primitivement nommée chaîne anglaise. L'auteur d'une nouvelle musique s'empara comme titre d'une actualité qui fit grand bruit aux bals de la cour. Pour la première fois, on vit le pantalon substitué à la culotte courte, et l'auteur stigmatisa le fait en donnant ce mot de pantalon à la première figure. Pour de plus amples détails, voir au mot *Quadrille français.*

PANTOMIME ET PANTOMIMES. Ces deux mots trouvent leur explication dans leur étymologie grecque : πάντα μιμεῖν, représenter tout par les gestes, c'est-à-dire mimer au lieu de parler ; peindre par les mouvements des membres et du corps seul toute action, fait, idée, sentiment, passion. Les pantomines étaient donc les représen-

tants de cet art qui fut porté à un si haut degré chez les anciens. Ces danseurs, souvent aussi auteurs, jouirent à Rome d'une telle faveur qu'ils créèrent plus d'une fois des embarras aux gouvernants dans les jours de convulsions politiques. Leur rôle et leur importance trop exagérés leur permettaient des licences assez grandes pour interrompre les représentations théâtrales. La science de ces pantomimes devait être très profonde, puisque Cassiodore dit que leur profession consistait à représenter au naturel, à peindre par leurs gestes, leurs pas, leurs attitudes, toutes les *actions* des hommes; sans le secours de la parole, ils devaient être aussi éloquents que les plus grands orateurs; Cassiodore ajoute ironiquement: « et plus intelligibles qu'eux. »

Les danses pantomimes portaient pour la plupart des noms de héros ou de dieux dont elles retraçaient la vie. Parmi elles, les auteurs anciens citent: celle de Saturne dévorant ses enfants; d'Apollon, de Mercure, d'Hercule, etc. Primitivement les danseurs étaient accompagnés d'auteurs comiques ou tragiques qui chantaient et dansaient; plus tard, ils figurèrent seuls.

Sous le règne d'Auguste, nous trouvons les premiers grands pantomimes réellement dignes de ce titre; nous leur devons la création de l'action théâtrale dansée, qui produisit nos plus célèbres maîtres de ballet. Pylade et Bathylle ont laissé dans l'histoire de la danse le germe des Gardel et Dauberval. En dehors de leur service au théâtre, ces pantomimes étaient souvent appelés dans les festins, noces et fêtes de famille. Juvénal parle d'un de ces danseurs, découpeur de viande, et laisse croire que de son temps les fonctions pantomimes étaient plus que multiples; non seulement le danseur découpait les mets avec art, mais à chaque service il exécutait une danse.

Les débauches des femmes romaines portèrent atteinte au prestige des pantomimes et attirèrent sur eux l'attention publique. Déjà des scènes de rivalité entre les deux grands maîtres avaient donné lieu à des troubles au

théâtre et à la ville, et c'est alors que l'empereur Trajan se vit forcé de les expulser de Rome. Tous ces pantomimes avaient des positions assez lucratives pour acquérir des fortunes considérables, même au mépris de la vie luxueuse qu'ils tenaient.

En dehors de ce mot *pantomime*, on trouve dans plusieurs auteurs les mots *artifices*, *chironomie*, *chironautes*, *chresophi*, *petaminarii*. *apolausti*, *orchisœ*, *hypocritœ*, *gesticulatores*, *ethopoces* comme synonymes. Ces noms sont évidemment empruntés ou à leur rôle, ou à leur attribution générale.

Il est certain qu'il y a eu des femmes pantomimes faisant, à l'instar de nos danseuses, profession de cet art; la plupart furent même des courtisanes de marque. Sénèque peut détruire les doutes par ce qu'il dit de ces Pantomimes.

De plus, les danseuses de Cadix sont restées célèbres dans l'antiquité par l'art infini et irrésistible qu'elles déployaient en captivant les spectateurs. Leurs danses se divisaient en trois parties, appelées : 1° la chironomie, jeu des mains; 2° l'halma, jeu des pieds; 3° l'altissima, action des sauts élevés. Que de poètes n'ont-ils pas avoué ne pouvoir trouver d'expression assez forte pour peindre la volupté qu'elles inspiraient en dansant! S'il fallait en croire l'historien saint Cyprien, les pantomimes auraient subi le sort des eunuques pour avoir plus de souplesse et pour obtenir d'eux plus de moralité dans leur vie privée ou théâtrale. Je lui laisse la parole dans son épître *ad Donat.*: « *Evirantur mares, honor omnis et vigor sexus enervati corporis dedecore mollitur, illis placent quisquis virum in feminam magis fregerit.* »

Cette coutume aurait été postérieure à Bathylle et à Pylade, qui ont largement abusé des faveurs des dames romaines. Suivant Lucien, dans son *Dialogue de la danse*, les pantomimes changeaient de vêtements en changeant de rôles et mettaient le plus grand soin à porter les

costumes appropriés aux personnages. Ils portaient la tunique et la palla, la stole, la talaris, sorte de tunique courte, et la syrma, longue draperie portée ordinairement par les courtisanes. Quelques-uns adoptaient pour les rôles à effet le coquus, gros vêtement doublé ; la mitre, la tiare et le ridisniculum avec ornement de tête pour les femmes. La toge était interdite et le masque ordonné.

PARABÉES. Fêtes et danses grecques en l'honneur du vaisseau que monta Thésée après sa victoire sur le Minotaure ; la danse représentait les épisodes de la fable.

PARABENAI-TETTARA. D'après Pollux, lib. I-IV, cap. XIV, ces mots signifient une danse grecque exécutée par quatre personnages.

PARNASSE (DANSE DU). Homère parle de la danse du Parnasse en parlant de Panopée ; cette fille était célèbre par ses danses et excellait surtout dans la danse du Parnasse. Les Thyades, femmes de l'Attique, se joignaient à celles de Delphes pour aller chaque année jouer et danser sur le Parnasse.

PAS. On appelle théoriquement *pas* la réunion de plusieurs temps ou mouvements de pied. Au théâtre, ce mot prend une autre acception et signifie un ensemble de danse exécuté par plusieurs danseurs. On dit pas de quatre ou pas de deux ou pas de six.

Anciennement la théorie de ce pas était tout autre et impliquait l'idée d'un seul mouvement de pied et, par conséquent, se confondait avec le mot *temps*, qui doit être employé, car un pas n'est qu'un composé de temps. A ce sujet, l'*Encyclopédie* Diderot donne la théorie suivante des pas pris dans son ancienne acception. Les cinq pas sont différents : 1° le pas droit, qui se fait en ligne

droite; 2° le pas grave ou ouvert, qui est fait en écartant, pendant qu'on marche, un pied de l'autre et en décrivant un demi-cercle; 3° le pas battu, ainsi appelé lorsqu'on passe une des jambes par-dessus ou par-dessous l'autre, avant de poser le pied à terre, ou encore quand on bat une cuisse contre l'autre; 4° le pas tourné, quand, par un tour des jambes, on décrit un cercle entier avec le pied en avant ou en arrière; il s'appelle aussi tour de jambes; 5° le pas tortillé, lorsqu'on fait mouvoir un pied sur une ligne parallèle à celui qui est posé à terre, et qu'en le posant à terre, on le remet à angle droit; le pas, en un mot, est tortillé quand, en partant, on tourne la pointe du pied en dedans et, en le posant, on le retourne en dehors; la hanche prend alors part au mouvement et en facilite l'exécution par le dehors qu'elle possède.

Outre ce pas dont parle Diderot, la danse au moyen âge en comprenait plusieurs autres usités dans ce qu'on appelait alors des contredanses, lesquelles n'avaient aucun rapport avec les nôtres : le pas neuf ou pas relevé, qui se faisait en se relevant après avoir plié au milieu d'un pas; le pas balancé ou le balancement, lorsqu'on se jette à droite ou à gauche sur la pointe du pied pour faire ensuite un coupé; le pas coupé, qui s'entend quand, après avoir fait un pas alerte ou seulement mouvementé, on en fait un autre plus lent; le pas dérobé, lorsque les deux pieds se meuvent en même temps dans un sens opposé; le pas glissé quand on fait un pas plus grand qu'il ne doit l'être naturellement, car sa grandeur est déterminée par la largeur des épaules; le pas chassé, ou simplement chassé, quand on plie avant de mouvoir les pieds pour en chasser un en avant ou en arrière; le pas tombé, lorsqu'on ne plie qu'après avoir posé le pied qui s'est mis en mouvement; enfin les pas mignardés, qui sont ainsi appelés quand le mouvement des pieds suit les dimensions portées sur les notes de musique, comme lorsqu'on étend les cinq minimes

blanches en dix minimes noires (ancien terme pour convertir les blanches en noires).

J'ai emprunté cette longue théorie à l'*Encyclopédie* d'Alembert pour établir la différence du mot *pas* anciennement avec le sens que nous lui donnons; j'ai également désiré par cette citation démontrer quels étaient les premiers pas employés dans les danses de ville sautées.

PAS BOHÉMIEN. Pas usité dans les premières polkas, mais depuis abandonné dans les salons; on le retrouve dans les bals fréquentés par les militaires sous le nom de pas piqué. Ce pas consistait à frapper le talon à terre après avoir étendu la jambe et à relever cette jambe pour lui faire ensuite exécuter le pas de polka. En Pologne, en Hongrie et en Bohême, patrie de la polka, ce pas est très usité, mais le coup de talon est donné au premier temps de la mesure et deux fois.

PAS DE QUATRE. Nouvelle danse créé en Angleterre et importée de Londres aux casinos de Trouville, Dieppe, en 1894. Les mouvements londoniens, ayant été corrigés par le goût français, lui ont ouvert largement les portes des salons parisiens et elle jouit du plus grand succès. C'est une réminiscence de notre ancienne scottish; on peut la danser sur les scottishs anciennes musicalement. Le *pas de quatre* est exécuté sur une mesure en quatre temps et quatre mesures sont nécessaires pour un pas de danse. Les deux premières mesures sont dansées par le cavalier et la dame se donnant la main et restant espacés l'un de l'autre; dans les deux dernières, le cavalier conduit sa dame par la taille et tourne avec elle. — 1re mesure: plier les genoux et étendre la jambe gauche en la maintenant étendue et croisée devant la jambe droite avec la pointe du pied aussi effilée que possible; marcher trois fois, du pied droit, du gauche, du droit. — 2e me-

sure : recommencer le même pas par le pied droit. — 3ᵉ et 4ᵉ mesures : sauter alternativement huit fois sur les deux pieds l'un après l'autre en sautant deux fois sur chaque pied. Ces deux dernières mesures sont faites en tournant et le cavalier conduisant sa dame par la taille avec son bras droit.

PAS DE QUATRE OU BARN-DANCE. Nouvelle danse, gracieuse et originale, importée en 1892 et 1893 aux bains de mer par la société anglaise et américaine. Elle est tirée d'une opérette jouée avec grand succès en Angleterre. Les mondains et mondaines lui ont prodigué leurs suffrages et lui ont assuré la vogue dans tous les salons, pour le moment du moins. L'originalité de cette danse consiste principalement en ce que le cavalier conduit sa dame tantôt par la main seulement, tantôt en la soutenant à la taille. Une seconde originalité caractérise le pas de quatre quand cavalier et dame mettent sur la hanche la main restée libre.

La théorie et la musique en ont été publiées chez l'éditeur Borneman, 2, rue de l'Abbaye, par G. Desrat. — *Pas de quatre. Théorie.* La théorie du barn-dance est identiquement la même ; seule une double appellation de la danse a été adoptée. Le pas de quatre est dansé sur une mesure en quatre temps lents ; quatre mesures de musique complètent le pas de danse. Le cavalier conduit sa dame par la main droite, tous deux se tiennent à distance l'un de l'autre et mettent sur la hanche la main restée libre. Ils tournent la tête chacun d'un côté opposé. — 1ʳᵉ mesure, 1ᵉʳ temps : plier la jambe gauche et étendre en l'air la droite, la pointe du pied effilée le plus possible ; 2ᵉ temps : poser le pied droit à terre ; 3ᵉ temps : passer le pied gauche devant ; 4ᵉ temps : passer le pied droit devant. — 2ᵉ mesure : les mêmes mouvements recommencés avec le pied gauche partant le premier pendant que l'on plie la jambe droite. — 3ᵉ et 4ᵉ mesures : sauter alternativement sur les deux pieds et

deux fois sur chaque pied. On recommence pour suivre la danse à la première mesure et on continue les mêmes pas. — Nota : Le pas de quatre est dansé par un nombre de couples indéterminé. Le cavalier et la dame commencent du pied droit. Généralement les deux dernières mesures sont exécutées en se tenant par la taille, mais on peut les danser en se tenant par la main seulement.

Le barn-dance n'est autre qu'une seconde appellation du pas de quatre et les pas en sont les mêmes.

PASSACAILLE. Nom d'une danse du XVIIIe siècle très en honneur à la cour et fort goûtée de Louis XIV, que l'on voyait, comme le dit Despréaux :

Sous les habits d'un dieu danser seul à Versailles
En pas majestueux la grave passacaille.

Cette danse solennelle et imposante était exécutée par une personne seule, le plus souvent par un cavalier. On s'étonne que Chéruel, dans son *Dictionnaire des mœurs et coutumes de la France*, n'ait parlé de la passacaille qu'au point de vue musical et qu'il la tienne pour une espèce de chaconne dont le chant était plus tendre que celui des chaconnes ordinaires. J'estime qu'il commet une erreur et que la passacaille fut bien une danse particulière faisant les délices de la cour de Louis XIV. Du reste le *Dictionnaire de Trévoux* en donne la définition en trois temps avec gestes et mouvements lentement cadencés. Il écrit *passecaille* au lieu de passacaille, faisant dériver le mot de l'espagnol, et traduit par le mot *passerie*. Brossard, dans son *Dictionnaire de musique*, dit qu'elle est une chaconne dont les pas consistaient en temps largement glissés et en étendant les bras de côté ; les genoux fléchissaient lentement sur le premier temps et en même temps les bras étaient ouverts à droite et à gauche, c'est-à-dire éloignés des hanches, et sur lès deux derniers temps on se relevait après avoir dégagé un pied à droite ou à gauche ; les bras reprenaient alors

leur position naturelle le long du corps. Ce pas était le précurseur du pas de menuet.

PASSE-PIED. Danse du XVIIe siècle très répandue à cette époque en Bretagne, vive, légère et pleine de gaieté; les pieds se croisaient, s'entre-croisaient en les glissant; de là son nom de passe-pied. Notre pas de bourré semble une dérivation de ce pas de passe-pied. Le vers de Despréaux confirme mon opinion :

Le léger passe-pied doit voler terre à terre.

Le *Dictionnaire de Trévoux* classe le passe-pied parmi les branles et décrit le mouvement des pieds par ces mots : *pedum decussatus*. La musique est marquée en trois temps. Je ne m'explique que très difficilement pourquoi Brossard compare le léger passe-pied avec le grave menuet.

Je disais plus haut que les passe-pieds étaient très en vogue, parce qu'ils égayaient les danseurs en remplaçant les anciennes danses lourdes et pesantes. Mme de Sévigné nous donne les noms des gentilshommes qui excellaient dans cette danse : MM. de Lomaria, de Coëtlogon ; Mme de Grignan, sa fille, s'était aussi acquis une grande réputation de danseuse. En parlant d'un passe-pied qu'elle voyait danser à un bal donné par M. de Chaulnes, Mme de Sévigné écrit à sa fille : « Je pensais toujours à vous et j'avais un souvenir si tendre de votre danse, que ce plaisir me devient une douleur. Je suis persuadée que vous auriez été ravie de voir danser Lomaria. Les passe-pieds et les violons de la cour font mal au cœur au prix de ceux-là ; c'est quelque chose d'extraordinaire que cette quantité de pas différents et cette cadence courte et juste ; je n'ai point vu d'homme danser comme Lomaria cette sorte de danse. »

Plus loin, dans une lettre du 12 août 1671, elle revient encore sur la grâce et la légèreté du passe-pied :

« Le soir on soupa et puis le bal. Je voudrais que vous eussiez vu l'air de M. de Lomaria, et de quelle façon il ôte et remet son chapeau ; quelle légèreté ! Quelle justesse ! Il peut défier tous les courtisans et les confondre sur ma parole. Le passe-pied pouvait me faire pleurer, car cela me faisait des souvenirs si doux que je n'y puis résister. »

Le héros du passe-pied eut longtemps après, et dans un autre genre de danse, un émule ; Trénitz, homme du monde, laissa son nom à une figure de la contredanse française qu'il exécutait avec des pas d'une difficulté égale à la perfection qu'il déployait.

Comme on le voit par la grâce déployée par M. de Lomaria dans la manière d'ôter et de remettre son chapeau, le passe-pied était dansé avec chapeau ; la citation est muette sur le port de l'épée.

PASSE-PIED DE LA REINE. En avril 1890, M. de Soria publia un passe-pied de la Reine composé par lui avec beaucoup de science et de goût ; regrettons vivement qu'il n'ait pas eu les succès de son aîné du moyen âge. Les mouvements trop difficiles, les phrases de danse trop nombreuses et trop longues, les attitudes peut-être prétentieuses de la danse ont beaucoup nui à la pratique de cette gracieuse composition. Les excellents dessins de Mars qui accompagnent le texte accusent un peu d'exagération dans les poses et les ports de bras.

Danse et musique avec dessins ont été publiés dans l'*Illustration* du 19 avril 1890 sous le texte suivant dont on doit féliciter l'auteur :

« Le passe-pied est divisé en 8 figures : le cavalier et la dame croisent, le premier la jambe gauche devant la droite pour exécuter les pas marchés en avant, et la dame, la jambe droite devant la gauche. Le couple de vis-à-vis fait de même. La 2e figure nous montre chaque cavalier au moment où il fait tourner, pirouetter pour dire le vrai mot, la danseuse. Bientôt les couples se

12.

croisent les mains pour exécuter des glissades derrière. Chaque cavalier décrit un arc de cercle à droite, et la dame un semblable à droite. Cette dernière se place à la gauche de son cavalier afin d'exécuter ces glissades. Un moulinet est ensuite exécuté par tous les danseurs, comme on peut le voir dans la 4e figure. Les quatre dames sont placées au centre et les cavaliers pour un balancé qui est répété deux fois. Dans la 5e figure, nous voyons une révérence faite par un couple. Chose grave que la révérence! C'est tout un art que de la savoir bien faire! Un pas à droite ou à gauche suivant indication; pas de côté à droite, se placer en deuxième position, tout le poids du corps reposant sur le pied droit. On amène le pied gauche tout près, afin que les deux talons puissent se rejoindre. Prendre bien soin à la première position de plier les genoux très bas en glissant en arrière la pointe du pied gauche, et de se relever lentement, aussi lentement que possible et qu'on s'est plié. Nous voyons alors, dans la 6e figure, les couples exécuter le pas de basque en avant, puis dans la 7e figure former un rond et exécuter des balancés en avant et en arrière. Enfin, 8e et dernière figure, les quatre cavaliers forment un rond en allongeant les bras pendant que chaque danseuse tourne autour du cavalier en commençant par la droite. Chaque cavalier prend la main gauche de sa dame et la reconduit à sa place. »

L'auteur de cette charmante fantaisie chorégraphique ajoute quelques lignes, convaincu qu'il était de la pratique difficile de son passe-pied. « La description, dit-il, est bien sèche et bien peu séduisante. Il n'en peut être autrement; heureusement les illustrations de Mars sont là pour venir en aide aux danseurs. »

PASTORALE (LA). Danse à la fois ancienne et moderne. Lucien nous apprend que la pastorale terminait presque toutes les danses grecques quand elles étaient exécutées par des groupes de danseurs. Comme danse

moderne, elle nous reste encore à l'état de danse musette, sur une mesure en deux temps vive et gaie. Un berger se place au milieu de plusieurs couples, joue de la flûte pendant que les danseurs tournent autour de lui. C'est évidemment un reste de l'ancienne pastorale de Lucien, puisqu'il la définit ainsi dans son *Dialogue sur la danse*: « Un joueur de flûte se met au milieu de jeunes gens qui commencent la ronde en tournant autour de lui, et la terminent par des positions galantes. »

PASTOURELLE. Nom donné à la quatrième figure de notre quadrille français. Cette pastourelle, que l'on retrouvera au mot *Quadrille*, diffère de l'ancienne usitée avant 1830 au temps de Blasis qui nous en a laissé la théorie suivante : 1° Un cavalier et sa dame se donnant les mains vont deux fois en avant; la dame se place ensuite elle-même à la gauche du cavalier de vis-à-vis pendant 8 mesures; 2° le cavalier qui se trouve entre deux dames donne une main à chacune d'elles, et tous les trois vont deux fois en avant pendant 8 mesures; 3° le cavalier restant va aussi deux fois en avant pendant 8 mesures et c'est ce qui est appelé solo; 4° le cavalier se joint au groupe de celui qui se trouve entre deux dames, présente ses mains à droite et à gauche pour former un rond qui tourne jusqu'à ce que chacun soit revenu vis-à-vis de sa place avec sa dame pendant 4 mesures; 5° les mêmes font une demi-chaîne anglaise pour revenir à leurs places primitives.

Le solo et la demi-chaîne anglaise sont actuellement remplacés, l'un par un avant-trois fait par le premier cavalier près duquel reviennent les deux dames; et la chaîne est remplacée par un rond de 4 mesures terminé au moment où chaque couple revient à sa première place. On trouvera au mot *Quadrille* l'étymologie du nom de pastourelle donné à la figure de contredanse.

PATAU. Chez les peuplades sauvages de l'Océanie,

on donne ce nom au chef des danses ou maître de ballet.

PAVANE. Nom d'une danse en grand honneur sous Henri III, et qui en ces dernières années 1886 et 1887 a cherché à retrouver son ancien rang parmi les danses de salon. Peu s'en fallut, un moment, qu'elle n'atteignît les succès de la polka en 1844, car on la vit choyée au théâtre comme à la ville. Pauvre feu de paille qui s'éteignit trop rapidement et trop obscurément. Bien que l'on donne généralement à cette danse une origine espagnole, je crois pouvoir affirmer que la pavane d'Henri III est française; il est vrai que les pavanes espagnoles furent introduites chez nous, mais ce ne fut qu'après le règne de ce monarque et l'on trouve déjà des pavanes en France avant 1574, avènement au trône du fils de Catherine de Médicis. De plus les pavanes espagnoles ont été surtout amenées en France par des joueurs d'instruments et sur leurs airs furent dansées nos danses pavanes. J'en trouve la preuve dans l'*Orchésographie* de Thoinot-Arbeau, le premier et le seul auteur qui nous ait laissé des notes sur les anciennes danses; le ton grave sur lequel il décrit cette danse tranche complètement avec le genre gai des pavanes espagnoles, qui rappellent plutôt le souvenir de l'ancienne danse des Canaries.

La pavane tire son nom du latin *pavo*, paon, parce que les danseurs imitaient la démarche fière et orgueilleuse de cet oiseau quand il étale majestueusement les plumes de sa queue en faisant la roue. Les danseurs se pavanaient en pavanant. comme nous dirions aujourd'hui.

En raison de sa gravité, cette danse fut, comme le dit Thoinot, primitivement réservée « aux rois, princes et grands seigneurs pour se monstrer en quelque festin solennel avec leurs grands manteaux et robes de parade, et lors les reynes et princesses accompagnées des grandes dames de la cour avec les grandes queues de

leurs robes abaissées et traînantes, quelquefois portées par des damoiselles. » Les magistrats figuraient aussi dans les pavanes avec leurs costumes et « daignaient se découvrir devant les gentes dames ».

A la cour des Valois, la pavane jouissait d'une telle faveur qu'on l'appelait souvent *le grand bal*; quand elle était dansée, tous les gens de la cour, princes et seigneurs, cherchaient à rivaliser de grâce et d'habileté; il y avait alors « si grãde presse et multitude en la salle, autour des dãseurs, que la place en était raccœurcie ». Nous dirions : on faisait cercle autour d'eux.

Les premières pavanes furent souvent dansées et chantées tout à la fois au son des violes, des tambourins, des hautbois et jaquebettes sur une mesure lente en deux temps. N'en déplaise à ceux de nos contemporains qui les ont écrites en trois temps, les originales le sont bien sur une cadence en deux temps. Le texte primitif et original en fait foi; en écrivant la tablature ou théorie de la pavane, Thoinot écrit: « Le mouvement est binaire, consistât d'une minime blanche et de deux minimes noires. » Il en est de même des pavanes décrites dans le livre de feu Attaignant sur les danceries et dans l'ouvrage de Nicolas du Chemin.

Cette danse prouve encore qu'elle est bien d'origine et de caractère français, car on trouve, dans les paroles qui l'accompagnaient, toutes les traces et toutes les prémisses de notre galanterie. La rareté de ce petit bijou poétique (pour l'époque bien entendu) me fait un devoir de le répéter et, peut-être quelque danseur de pavane, à la voix harmonieuse, serait-il aise de pouvoir à la fois et la chanter et la danser avec la damoiselle dont il sera *esprit*.

Ces paroles sont adaptées à la musique originale de Thoinot publiée ces dernières années, comme on le verra plus loin.

Belle qui tiens ma vie
Captive sous tes yeulx,

Qui m'as l'âme ravie
D'un soubriz gracieux,
Viens tôt me secourir
Ou me fauldra mourir.

Pourquoi suis-tu mignarde
Si ie suis près de toy?
Quand tes yeulx me regarde,
Je me perds dedans moy,
Car tes perfections
Changeaient mes actions.

Tes beautés et ta grâce
Et tes divins propos
Ont eschauffé la glace
Qui me gelait les os,
Et ont rempli mon cœur
D'une amoureuse ardeur.

Mon âme voulait estre
Libre de passions,
Mais amour s'est faict maistre
De mes affections
Et a mis sous sa loy
Et mon cœur et ma foy.

Approche donc, ma belle,
Approche-toy, mon bien,
Ne me sois plus rebelle.
Puisque mon cœur est tien,
Pour mon mal apaiser,
Donne-moi un baiser.

Je meurs, mon angelette,
Je meurs en te baisant;
Ta bouche doucette
Va mon bien ravissant;
A ce coup mes esprits
Sont tous d'amour esprictz.

Plutôt on verra l'onde
Contre mont reculer,
Et plutôt l'œil du monde
Cessera de brusler
Que l'amour qui m'espoinct
Décroisse d'un seul poinct.

La théorie de la pavane donnée par Thoinot est encore à l'état embryonnaire de la chorégraphie aussi bien qu'à celui de la musique; malgré cela on a pu arriver à une reconstitution fidèle de l'une et de l'autre. Au théâtre la pavane nécessitait évidemmen une mise en scène en rapport avec l'idée théâtrale et, tout en conservant son originalité, se prêtait largement à une action dramatique. Sardou l'a prouvé dans sa magnifique pavane de l'opéra d'*Henri III* où elle captive l'admiration des spectateurs.

En 1886, l'éditeur Borneman a publié la pavane d'Henri III dans laquelle j'ai apporté la plus scrupuleuse étude pour rester fidèle au texte original; la musique a été reconstituée par Signoret sur les textes de Thoinot-Arbeau et convertie en notes et mesures actuelles. Musique et danse ne sont donc qu'une reproduction.

Avant de commencer la danse, le ou les couples figurants faisaient une promenade autour de la salle, et allaient saluer gravement les personnes chez qui la pavane était exécutée ; elle était quelquefois suivie d'une gaillarde afin d'égayer les assistants.

Théorie de la pavane, transcrite par G. Desrat ; musique reconstituée par Signoret ; éditeur : Borneman, 2, rue de l'Abbaye, 1886.

La pavane est dansée sur une mesure *lento* en deux temps avec le pas suivant fait tantôt en avant, en arrière, de côté et en tournant. Pas : pied droit : 1er temps, plier les genoux en glissant le pied droit ; 2e temps, étendre la jambe gauche devant la droite, la pointe du pied très tendue et touchant seule la terre. Pour le pied gauche, prendre le mouvement en sens inverse, et pour tourner s'élever sur la pointe du pied tombant à terre en rapprochant l'autre pied devant. — *Pavane*. 1re reprise : Deux couples se placent vis-à-vis l'un de l'autre. le cavalier à gauche de sa dame ; ils décrivent un grand demi-cercle sur leur droite pour changer de places ; le pas de pavane

à droite. Les cavaliers soutiennent très élevées les mains de leurs dames, et après les changements de places les deux couples se saluent ; ils répètent le même mouvement pour revenir à leurs places primitives. — 2ᵉ reprise : Les deux couples font quatre pas de pavane en avançant sur leur droite et s'arrêtent en face l'un de l'autre au milieu du salon ; ils se saluent ; ils s'avancent ensuite l'un vers l'autre par deux pas de pavane et font une pirouette sur la pointe, chaque cavalier exécutant ce tour avec la dame de son vis-à-vis. Les cavaliers se retournent pour faire face à leurs dames, et par quatre pas de pavane reprennent leurs premières places. Dans ce retour, les cavaliers conduisent leurs dames par la main droite de cette dame, mais soutenue élevée dans leur main gauche. Cavaliers et dames se saluent lentement en faisant un temps sur les pointes préalablement. — 3ᵉ reprise : Un cavalier seul décrit un grand demi-cercle à gauche par quatre pas de pavane et, arrivé devant la dame de vis-à-vis, salut et révérence avec elle ; il revient à sa place par le même demi-cercle et, avec sa dame, salut et révérence. Le second cavalier recommence le même mouvement. — Coda : Les deux couples s'avancent sans se donner les mains par quatre pas de pavane ouverts à droite et à gauche ; ils se saluent ; les cavaliers tournent vis-à-vis de leurs dames, les saluent et les reconduisent à la place où ils les ont invitées. Souvent on termine par une promenade et saluts comme on l'a fait en commençant la pavane.

PÉCORÉE. La pécorée est une danse usitée chez les Calabrais ; son nom lui vient de *pecora*, brebis. Dans cette danse, surtout à l'usage des campagnes, le mouvement rapide et agité rappelle ceux des anciens rigaudons ; les danseurs y meuvent autant leurs bras que leurs jambes.

PÉRIGOURDINE. Comme son nom l'indique, cette

danse est très usitée dans le Périgord ; elle terminait les bals à l'instar de notre galop final. Les danseurs exécutaient des chassés rapides avec changements de mains en formant des chaînes. Au moment de ce changement de mains, deux danseurs et deux danseuses prennent la place des deux premiers placés en tête ; et, à la fin, c'est-à-dire quand tous les couples ont présidé à la danse en se plaçant les premiers, tous recommencent en se suivant les mêmes chassés avec plus d'entrain et de précipitation ; ils simulent une poursuite.

PÉRIN (QUADRILLE). Quadrille français, ainsi nommé du nom de son auteur, M. Charles Périn, professeur très estimé à Paris. Ce quadrille ne fut dansé qu'à son apparition en 1859, et dut céder le pas à la valse qui, à cette époque, absorbait fiévreusement les danseurs.

M. Périn composa ainsi qu'il suit son quadrille :

Le quadrille Périn se danse par quatre couples ; le couple conducteur est le premier ; son vis-à-vis, le troisième ; celui de droite le second, et celui de gauche, le quatrième. Chaque figure est jouée deux fois. — 1re figure : Le cavalier n° 1 prend la dame n° 3 pour faire face au couple 4, pendant que le cavalier n° 3 prend la dame n° 1 pour faire face au 2e couple (4 mesures). Chaque cavalier fait un demi-tour à gauche, ses deux mains avec la dame qui se trouve devant lui (4 mesures). Le quadrille se trouve par ce fait sur deux lignes. Le cavalier n° 1 fait face à la dame n° 3 ; le cavalier n° 3 à la dame n° 1, et les cavaliers nos 2 et 4 font face à leurs dames. Les dames en vis-à-vis font deux par deux un tour de main droite (4 mesures), puis un tour de main gauche avec les cavaliers de ligne (4 mesures). Les deux lignes vont en avant et en arrière (4 mesures) ; ils reviennent en avant. Les cavaliers du centre font un demi-tour des deux mains avec les dames placées vis-à-vis d'eux et se séparent en gagnant leurs places en reculant. Les deux cava-

liers des extrémités qui se trouvent en face de leurs dames rentrent à leurs places par un tour de main (4 mesures). La contre-partie s'engage par les 2e et 4e couples placés à droite et à gauche. — 2e figure : Le cavalier n° 1 et la dame n° 3 vont en avant et en arrière (4 mesures); le cavalier n° 3 et la dame n° 1 font la même chose (4 mesures). Les quatre dames traversent un demi-cercle et vont prendre la place de la dame de droite (4 mesures); les cavaliers traversent de même à gauche et vont se mettre à la place du cavalier de gauche (4 mesures); chaîne plate commencée main droite pour rentrer en places (8 mesures). La contre-partie s'engage pour les couples 2 et 4. — 3e figure : Les dames nos 1 et 3 vont en avant et en arrière (4 mesures); les quatre dames vont ensuite en avant en se donnant la main droite et donnant la gauche à leurs cavaliers. Balancé (4 mesures); chaque couple fait un demi-tour; les cavaliers se donnant la main droite font de même un demi-balancé (4 mesures). Les cavaliers font un demi-tour à gauche sur eux-mêmes et traversent avec leurs dames (4 mesures); les dames font un moulinet entier main droite (4 mesures); elles font un tour de main gauche avec les cavaliers (4 mesures). Les 1er et 3e couples font un traversé avec leur couple de droite (4 mesures); chacun reprend sa place par un second traversé. Même figure pour les couples 2 et 4. — 4e figure : Les couples 1 et 3 vont en avant; les cavaliers font un demi-tour des deux mains avec les dames placées vis-à-vis (4 mesures); les deux couples font quatre pas de côté en se croisant (2 mesures); demi-tour de main droite pour se trouver en face (2 mesures); les deux couples vont en avant et en arrière (4 mesures). Le cavalier n° 1 et la dame qu'il conduit passent au milieu, reviennent en dehors et se prennent les deux mains (4 mesures). Les deux couples recommencent les quatre pas de côté en se croisant (2 mesures), et un demi-tour de main droite pour se faire face (2 mesures). Le cavalier n° 1 reprend de sa main

gauche la main droite de la dame n° 1 pour rentrer à sa place en passant entre le cavalier et la dame n° 3 qui restent également à leurs places (4 mesures) ; chaque cavalier fait avec la dame de gauche en avant et en arrière (4 mesures) ; un tour de main droite pour terminer la figure. De même pour les couples 2 et 4. — 5e figure : Les couples 1, 2, 3, 4 vont en avant et en arrière (4 mesures) ; les 2e et 4e couples s'ouvrent pour que le quadrille se forme sur deux lignes en allant en avant (4 mesures) ; les deux lignes avancent et chaque couple retourne en arrière à sa place (4 mesures) ; les 1er et 3e couples vont en avant, les dames restent au milieu pendant que les cavaliers reculent en vis-à-vis vec leurs dames (4 mesures) ; puis un tour de main droite pour se placer chacun en face du couple de droite ; le 1er couple en face du 2e et le 3e en face du 4e (4 mesures) ; demi-rond par quatre (2 mesures) ; les 2e et 4e couples s'ouvrent pour laisser passer le 1er et le 3e qui marchent à la rencontre l'un de l'autre (2 mesures) ; les 1er et 3e couples font un demi-rond prolongé, pendant que les deux autres rentrent à leurs places par une demi-chaîne anglaise (4 mesures) ; les 1er et 3e couples rentrent à leurs places par une demi-chaîne anglaise (4 mesures) ; les quatre couples vont en avant, les 1er et 3e s'ouvrent pour que le quadrille forme deux lignes en allant en avant et en arrière (4 mesures). Les deux lignes vont en avant et chaque couple rentre à sa place. La contre-partie s'engage par les 2e et 4e couples. Pour terminer la figure, on répète l'en avant des quatre couples qui se séparent. — Ch. Périn.

PERSIKÈ. Danse sacrée des Grecs que Pollux donne comme consacrée à Bacchus. Elle paraît ne pas avoir longtemps conservé son caractère religieux, car on la retrouve plus tard en Perse citée par Heyset comme trahissant fâcheusement les mœurs persanes.

PETITS BOUQUETS (LES). Nom d'une ancienne contredanse française, dansée par quatre couples et composée par le savant chorégraphe Magny. Elle commençait par un rond, puis les danseurs faisaient des tours de mains, se plaçaient vis-à-vis les uns des autres et avançaient parfois seuls, parfois ensemble. Le Traité de Magny en donne la musique et la chorégraphie.

PHALANGE (DANSE DE LA). Cette danse est citée par l'explorateur Stanley dans son livre intitulé : *Dans les ténèbres de l'Afrique.* On en trouve la description et la figuration parmi les extraits, textes et gravures, publiés dans le supplément du journal *le Figaro* du 28 juin 1890. Cette danse semble être une réminiscence de la phalange guerrière macédonienne, à en juger par les gravures de Riou et de Maynard. N'ayant jamais exploré que mes livres et bouquins, je laisse la parole au *Figaro* et à Stanley :

« La danse africaine de la phalange consiste principalement en gestes obscènes, en sauts, contorsions et jongleries, tandis qu'un ou plusieurs tambours battent la mesure. Beaucoup de gros rires... Mais ce que l'on goûte par-dessus tout. ce qu'il y a de meilleur et de plus beau, ce sont les chœurs, et, quand les hommes, les femmes et les enfants élèvent les voix au-dessus du bruit des tambours et du murmure de la foule, j'avoue que j'en ai toujours éprouvé un grand plaisir. La fête commence par des roulements d'une dizaine de tambours, grands et petits, manœuvrés par des artistes accomplis, gardant admirablement la mesure et émettant des sons d'une clarté parfaite que l'on pouvait entendre à plusieurs kilomètres de distance. Pendant ce temps Katto et le cousin Kalengué, promenant leurs plumes de coq blanc en touffes magnifiques, alignaient sur le terrain trente-trois rangées de trente-trois hommes chacune, en un carré aussi parfait que possible. Plusieurs n'avaient qu'une lance, d'autres en portaient deux, outre leurs

boucliers et carquois pendant au cou et sur le dos. La phalange restait immobile, les lances appuyées contre terre. Au signal des tambours, la voix grave de Katto entonne un chant sauvage, montant graduellement jusqu'aux notes aiguës; alors il lève son arme, le chœur formidable des 1089 danseurs lui répond, et les guerriers s'avancent en brandissant leurs lances. A 50 mètres environ de la première rangée, je sentais le sol secoué comme par un tremblement de terre. Les hommes piétinaient pesamment presque sur place, faisait des pas d'une lenteur calculée, de 15 centimètres à peine, mais ils progressaient constamment. Les voix montaient et descendaient en vagues onduleuses. Aux rauques commandements du chef on retrouvait une nouvelle énergie, puis on sentait les voix s'abaisser ensuite en poussant de plaintifs murmures comme une foule en deuil.

« Mais de nouveau, et avançant du même pas, les guerriers se redressent. Sans interrompre les chants sauvages, le carré s'approchait lentement. Arrivés à quelque distance, les hommes du premier rang abaissent leurs lances, font briller les pointes de fer poli sur une ligne absolument horizontale. Trois fois ils me saluent ainsi, et trois fois ils les relèvent. Puis, l'un à la file de l'autre, chacun des rangs se met au pas de course; ils lancent leurs javelots pour les ressaisir à l'instant; les hampes tremblent entre leurs mains; ils poussent des cris de guerre plus forts, toujours plus forts, jusqu'à ce que le carré soit transformé peu à peu en une spirale énorme à trois involutions. Après avoir fait trois fois le tour de la place, l'immense farandole vient s'enrouler tout autour du prince Katto, et l'on ne voit plus bientôt qu'une masse solide de têtes. Ce cercle, une fois complet, se change de nouveau en carré, puis le carré se dédouble en deux rectangles : chacun de ceux qui les composent va prendre la place de celui qui lui fait vis-à-vis. Les chants continuent,

tandis que, dans l'ordre le plus parfait, ils exécutent cette figure; puis, encore une fois, et avec une rapidité merveilleuse, ils se reforment en cercle, se démenant et gesticulant autour de la pelouse jusqu'à ce que l'œil soit ébloui de tous ces tournoiements, de toutes ces girations. C'est certainement un des plus beaux et des plus émouvants spectacles que j'aie vus en Afrique. » — H.-M. Stanley.

Toutes ces évolutions rappellent les danses guerrières des Grecs, pyrrhique et memphitique.

PHALLIKON. Danse sacrée des Grecs en l'honneur de Bacchus; elle est mentionnée par Pollux, et, selon lui, sacrée. Comme beaucoup de danses consacrées à ce dieu, elle tomba dans l'obscénité. Les danseurs portaient à leur cou la figure d'un priape et s'accompagnaient de chants plus que licencieux.

PHALLOPHORES ET PHALLOLOGONES. Les Grecs désignaient ainsi des mimes particuliers ou sicyoniens; ils portaient le phallus au bout d'une pique et se couvraient le visage d'un masque fait d'écorce d'arbre. Celui qui, marchant à leur tête, dirigeait la danse avait le visage recouvert de suie. Tous, revêtus de la tunique macédonienne, chantaient des poésies bachiques. Un rôle comique, des pas excentriques, des contorsions grotesques leur attiraient la risée générale; les couronnes de laurier dont ils se ceignaient la tête ajoutaient encore au ridicule de leurs danses.

PHÉACIENS (DANSE DES). Les Phéaciens avaient un genre de danse particulier, dont Homère parle dans le VIIIe livre de l'*Odyssée*. Cette danse avait lieu en l'honneur d'Ulysse, qui venait d'arriver à la cour du roi Alcinoüs : « D'abord les juges publics, qui président à ces fêtes et qui sont chargés du soin de tout ce qui peut y avoir rapport, se levèrent au nombre de neuf et com-

mencèrent par préparer une place spacieuse dont ils aplanirent le terrain. Ensuite un héraut ayant apporté une lyre harmonieuse à Dédomoque, celui-ci se plaça au milieu d'une troupe de jeunes gens, excellents danseurs, qui se mirent à danser avec tant de légèreté qu'Ulysse ne pouvait regarder sans étonnement la mobilité brillante et éblouissante de leurs pieds. » Compan décrit une autre danse phéacienne dans laquelle les danseurs, se courbant en arrière, jetaient une balle en l'air et d'autres danseurs s'efforçaient de s'en saisir quand elle retombait à terre.

PHOSPHORIES. Fêtes dansantes consacrées au feu et par suite ainsi nommées.

PHYSIONOMIE. Pour le danseur de théâtre, la physionomie, dans sa pantomime, doit être le miroir fidèle, la traduction vraisemblable du rôle, du libretto qu'il doit mettre en scène. Les yeux, en ce cas, jouent la plus grande partie de ce rôle, et, tout en restant le miroir de l'âme, deviennent le miroir dans lequel le spectateur retrouve les sentiments exprimés par les gestes. Pour le danseur de ville, ce mot s'entend par son maintien gracieux et agréable pour les dames qu'il a invitées et pour la maîtresse de maison chez laquelle il est reçu.

PINAKIS OU PINAKÉDÈS. Nom d'une danse privée des Grecs, citée par Athénée, et ainsi appelée parce qu'elle était exécutée au son de la flûte.

PIROUETTE. Si l'on en croyait Despréaux, les pirouettes nous viendraient de Stuttgart :

Jadis de Stuttgart nous vinrent les pirouettes.

Ce pas, connu depuis de longues années, a progressé sensiblement et est arrivé, sur le théâtre, à simuler les tours d'adresse des gymnasiarques; exécutées à terre,

ces pirouettes produisaient un effet agréable à l'œil et tenaient à l'art de la danse ; mais converties en *tours en l'air*, elles tiennent plutôt de l'acrobatie. C'est l'avis du public intelligent, des abonnés amateurs de la danse à l'Opéra.

En 1766, M[lle] Heinel et un jeune danseur nommé Ferville, arrivant de Stuttgart, débutèrent à l'Opéra de Paris et étonnèrent les spectateurs par ces pirouettes encore inconnues, en les exécutant sur une seule pointe. Plus tard, tous les danseurs les imitèrent et même les surpassèrent. Gardel et Vestris perfectionnèrent ces pas, à tel point que l'un d'eux arrivait à imiter les rayons du soleil, en faisant des ronds de jambe en l'air pendant qu'il pivotait sur une jambe.

Les pirouettes sont hérissées de difficultés de toutes sortes et demandent une science préalable de toute la souplesse que peut produire le danseur; à cette souplesse il faut encore joindre la force et la vigueur des jambes. Elles sont faites sur un pied reposant à terre, à plat, ou seulement sur la pointe et avec ou sans mouvement de bras; on les tourne à droite ou à gauche, à volonté. On a donné beaucoup de théories servant à l'exécution de ce temps de danse; mais celle de Blasis est, entre toutes, la plus claire, la plus pratique, la meilleure, en un mot.

« Que votre corps, dit-il, soit bien d'aplomb sur les jambes avant d'entamer la pirouette; que vos bras soient placés de manière à donner une force nouvelle à l'impulsion qui vous fait tourner, en même temps qu'ils servent de contrepoids au corps qui tourne sur les pointes. »

On peut, dans les pirouettes, décrire sur soi-même un nombre de tours plus ou moins grand; elles peuvent être exécutées sur un ou deux pieds. Quand le corps ne repose que sur un pied et que l'autre jambe est maintenue horinzontalement à la hauteur de la hanche, la pirouette est appelée *grande pirouette*. Exécutée sur les

deux pieds que l'on glisse et croise rapidement l'un devant l'autre en tournant, la pirouette est dite *simple*, de même que lorsque le danseur ne fait qu'un seul tour. Nous reviendrons plus loin sur la théorie des différentes manières d'exécuter les pirouettes; pour l'instant, restons sur les premiers essais faits de ce pas dans la grande danse théâtrale. Lorsque parut l'*Encyclopédie méthodique*, on ne tournait presque jamais plus d'un tour; la théorie de cette *Encyclopédie* le prouve surabondamment, car elle ne définit en rien ce nombre et semble le limiter à tourner sur soi-même de droite à gauche ou de gauche à droite. « Je suppose que l'on ait une pirouette à faire du pied droit et qu'on ne doive tourner qu'un quart de tour à droite; il faut plier sur le gauche, le droit en l'air, et, à mesure que le genou gauche se plie, la jambe droite en l'air marche fortement, décrivant un demi-cercle. On pose ensuite la pointe du pied derrière la jambe gauche, à la troisième position, pour se relever sur les deux pointes, ce qui fait tourner un quart de tour. Au lieu que si l'on veut tourner un demi-tour, il faut poser la pointe du pied croisé jusqu'à la cinquième position, ce qui fait qu'en s'élevant, on tournera un demi-tour. » Donc, rien des deux ou trois tours exécutés depuis.

Dans nos ballets contemporains, les pirouettes rendent de grands services aux chorégraphes, en leur permettant de flatter les yeux des spectateurs par des temps de danse pleins de brio et de brillant, surtout lorsque ces pirouettes sont terminées par des attitudes ou des arabesques, poses toujours expressives ou sentimentales.

Quant à la théorie que l'on pourrait en donner, elle repose principalement sur des principes géométriquement démontrés; la variété en est grande, mais toutes exigent la plus grande attention à bien posséder et garder le centre de gravité. Ce centre, étant la résultante de toutes les forces du corps, assure au danseur sa solidité,

tant qu'il sait pratiquer les principes élémentaires qui le lui ont donné.

Pirouette simple. Sur la demi-pointe : plier les genoux, dégager un pied à la seconde position (ces deux mouvements s'appellent préparation à la pirouette), ramener ce pied en le croisant devant l'autre jambe, et tourner en avant ou en arrière sur le pied touchant terre. On doit veiller à épauler fortement du côté où l'on veut tourner, c'est-à-dire en avançant ou en reculant l'épaule dans la direction prise par le pied tournant. On termine en assemblant devant ou derrière le pied levé.

La pirouette est appelée ouverte quand le corps tourne en avant, et fermée quand le corps tourne en arrière.

Pirouette à la seconde position ou *grande pirouette.* Plier les genoux et relever rapidement une jambe à la hauteur de la hanche, et tourner en avant ou en arrière sur la pointe de l'autre pied en maintenant étendue la jambe élevée. Le rôle de l'épaule est encore plus important dans cette pirouette que dans la précédente, et doit rester perpendiculaire à la hanche.

Pirouette avec attitude ou *arabesque.* La pirouette est ainsi appelée quand, après la grande pirouette, le danseur laisse retomber la jambe élevée pour se poser en attitude ou en arabesque. Ce genre de pirouette simule le point d'orgue en musique.

Pirouettes avec ronds de jambe ou *petits battements sur le cou-de-pied.* La jambe élevée décrit des ronds de jambe en l'air précipités ou des petits battements pendant que le corps tourne sur l'autre; cette dernière pirouette produit toujours beaucoup d'effet dans la danse de théâtre. Vestris les exécutait avec une perfection telle qu'il représentait les rayons du soleil en les produisant dans ses grands ballets.

PIRPHYMA. Danse guerrière des Grecs et, selon Pollux, inventée pour inspirer la terreur.

PODIKRA. Danse ancienne des Grecs très peu connue ; Pollux la regarde comme privée et très animée.

PODISMOS. Danse guerrière des Grecs dans laquelle les danseurs se poursuivaient en exécutant des poses militaires ; les auteurs anciens en font le plus grand éloge.

POLICHINELLE (LA). Danse comique et triviale réservée aux baladins des foires et des fêtes de village ; quelquefois on la rencontre dans les anciennes farces représentées publiquement, quelquefois encore dans un ballet comique où elle est amenée par le rôle du danseur. Le professeur Giraudet en donne deux théories très conformes à la danse originale. Il oublie de dire qu'elle ne peut être dansée que sur un air spécial dont les paroles commençaient par :

Pan, qu'est-ce qu'est là,
C'est Polichinel qui frappe.

Théorie du professeur Giraudet. — Mesure à 2/4 dansée par une personne. 1er pas : piqué de la pointe et du talon en tournant, demi-pas russe en avant, glissade en arrière et tour en pivotant sur la pointe des pieds. Ce pas se fait à toutes les figures ; 2e pas : piqué sur place pendant toute la mesure ; 3e pas : un chassé en tournant, face en arrière, signe du bras droit pour manger ainsi que du bras gauche, le faire encore une seconde fois pour venir face en avant ; 4e pas : la nage tout autour, tombé en polichinelle ; 5e pas : pas comique en sursaut ; à droite et à gauche ; 6e pas : jeté deux fois en avant, faire signe pour manger ; 7e pas : contretemps en avant, deux tirés, brisé, entrechat, deux coups d'ailes de pigeon coupées en arrière, un tour ; 8e pas : la nage, plonger, faire face de côté ; 9e pas : le boiteux en faisant deux appels du talon de chaque pied, faire quatre petits pas en avant et deux

fois, une fois de chaque pied; 10e pas : ailes de pigeon, entrechat, tombé, cambré avec le salut militaire pour finir.

POLKA. Danse tournée comme les valses par un cavalier et une dame. La vogue dont cette danse a joui dès son apparition, le réveil de la danse qu'elle a suscité dans tous les salons, demandent quelques lignes d'histoire, car la polka fut une danse, un événement, comme on le dirait en langage vulgaire. Il faut avoir passé à Paris l'hiver de 1844 pour se faire une idée exacte de la révolution dansante qui ameuta tous les salons, pour comprendre jusqu'à quel point jeunes et vieux, filles et mères, magistrats et avocats, médecins et internes se livrèrent aux plus passionnés ébats polkaïques. Tout prit le nom de polka, depuis les vêtements d'hommes et de femmes jusqu'aux mets et entremets servis dans les plus somptueux dîners. En sortant du cours de danse, les escholiers regagnaient leurs domiciles en dansant le pas de polka et en chantant l'air original bohémien. On comprend facilement cet engouement en se rappelant qu'à cette époque la valse était la seule danse animée et tournante usitée et ne rompait que très imparfaitement la monotonie des quadrilles. Aussi de cette danse vit-on dériver les polkas-mazurkas, les coquettes, scottish et varsoviana, toutes composées du pas de cette polka. Primitivement la polka fut dansée avec figures, lesquelles ont été gravées par l'éditeur Lemercier, rue de Seine, et se trouvent à la Bibliothèque nationale, aux Estampes, années 1844 et 1845. Tantôt le cavalier se rapprochait de sa dame, tantôt il s'en éloignait ; il tournait avec elle par une main seule, parfois avec les deux; de temps à autres, les deux danseurs mettaient les poings sur les hanches et simulaient des mouvements d'attaque ou de défense réciproques. On compliqua même ces figures à tel point que des chroniqueurs du temps parlèrent de la *science* de la polka. Que de brochures, que de plaquettes

n'a-t-on pas écrites! Voire même l'*Almanach de la polka* pour l'année 1845. Nous ne sommes pas encore trop éloignés de ce temps pour rappeler à bon nombre de nos hauts magistrats et de nos grands et savants médecins les ébats polkaïques dont ils illustrèrent l'ancien Prado et les cours de Cellarius. Où est hélas cette gaieté d'antan? Où sont Cham, Daumier, Gavarni, les spirituels illustrateurs des élucubrations des polkeurs du temps? Où sont Louis Huart, Taxile Delord et tant d'autres dont les crayons et les plumes étaient aussi souples et fins dans leurs textes que leurs jambes dans leurs polkas? Deux seuls nous restent encore et, ne leur en déplaise, je veux les rappeler à notre agréable souvenir d'enfance, à notre jeunesse, la plus belle partie de notre vie, « la monnaie de notre bonheur », comme le dit Delvau, dans ses *Cythères parisiennes*. Auguste Vitu et Pierre Véron nous ont laissé les pages les plus charmantes sur cette fiévreuse et endiablée époque de la danse, règne de Mogador et de Pomaré. Passons du plaisant au sérieux et revenons à notre dictionnaire. — *Théorie du pas de la polka*. Dégager le pied droit à la deuxième position; rapprocher le pied droit derrière à la troisième position; sauter sur le pied droit en élevant en même temps le pied gauche à la troisième position en l'air derrière le mollet droit; attendre un temps de la mesure et recommencer les mêmes mouvements avec le pied gauche. Pour tourner la polka, le cavalier fait un pas en avant avec le pied gauche et un en arrière avec le droit. La dame fait le même pas en commençant avec le pied droit. Si l'on veut avancer ou reculer, les pas sont faits dans ces directions, alternées de chaque pied.

POLKA-MAZURKA. Valse qui dérive de la polka et a suivi de près cette danse. C'est une sorte de polka exécutée sur une mesure à trois temps et en répétant presque deux fois le pas de cette danse. Malgré son nom, cette danse n'a aucun rapport avec la mazurka et

l'on est en droit de se demander pourquoi le nom de cette dernière danse est venu s'ajouter au premier, puisque aucun pas de la mazurka ne se rapporte à la polka. Le besoin de créer une nouvelle danse d'un côté, d'un autre le souvenir de la mazurka russe et polonaise, déjà entrée dans nos salons, sont les seules étymologies du mot *polka-mazurka.—Théorie de la polka-mazurka.* — Le cavalier tient sa dame à la taille comme dans les valses ; la dame commence du pied droit, et le cavalier du pied gauche ; l'un et l'autre ne tournent que sur la seconde partie du pas, à partir du quatrième temps de la mesure. Le pas de la danse s'exécute sur deux mesures de musique en trois temps, et comporte alors deux parties. — Première partie : glisser un pied à la seconde position ; rassembler l'autre à la troisième position derrière ; élever un pied en sautant sur l'autre et en ramenant ce pied levé derrière l'autre jambe. — Deuxième partie : glisser le pied qui est levé et qui a commencé le pas ; rapprocher l'autre et sauter sur le pied commençant en croisant en l'air derrière le pied opposé à celui qui a commencé le pas. Je l'ai dit plus haut, les danseurs ne tournent que sur la seconde partie du pas ; le cavalier sur sa gauche en avant, et la dame sur sa droite en arrière.

POLO (LE). Nouveau quadrille français composé en 1883 par un professeur de danse de Rouen qui s'inspira du jeu portant le même nom. Ce quadrille semble être une composition tirée du quadrille américain avec modifications dans l'ordre des figures. On l'a vu quelquefois danser dans les villes de bains de mer, mais jamais à Paris où le droit de cité ne lui a pas encore été accordé. La théorie suivante de M. Paul a été publiée en 1883 chez Trébutien, éditeur, boulevard Haussmann. — *Théorie.* Pour danser ce quadrille, il faut quatre couples en croix comme dans le quadrille croisé. Deux couples se faisant vis-à-vis prennent le n° 1; les deux autres

placés transversalement prennent le n° 2. — 1re figure : La promenade. Les quatre couples, en se suivant, se dirigent à droite jusqu'à la place de leurs vis-à-vis (4 mesures). En avant quatre, les deux premiers couples d'abord et les deux autres ensuite (4 mesures). *Traversé :* les premiers couples regagnent leurs places en laissant passer les danses au milieu ; les deux couples font le même traversé (4 mesures). *Moulinet :* les dames se donnent la main droite au centre du quadrille ; elles vont ensuite faire un tour de main gauche avec le cavalier de vis-à-vis, puis elles reforment le moulinet pour retourner à leurs places (8 mesures). Moulinet des cavaliers qui exécutent le même moulinet des dames (8 mesures). Reprise de la figure. — 2e figure : La corbeille. Grand rond tourné sur la gauche formé par les quatre couples (8 mesures). Rond des cavaliers autour des dames qui se sont placées dos à dos au milieu du quadrille (4 mesures) ; demi-tour de main avec sa dame pour changer de places (4 mesures) ; rond des dames autour des cavaliers qui, à leur tour, se trouvent dos à dos au milieu du quadrille (4 mesures) ; tour de main pour finir à sa place (4 mesures). Reprise de la figure. — 3e figure : Les petits ronds. *Traversé :* les deux premières dames qui se font vis-à-vis changent de places, puis les deux autres dames (4 mesures) ; les deux premiers cavaliers, puis les deux seconds changent également de places et vont offrir leur main gauche à leurs dames et la main droite à la dame qui se trouve à leur droite, de manière à former un grand rond, les cavaliers tournant le dos au centre du quadrille (4 mesures). *Balancé :* on rétrécit, puis on élargit le rond (4 mesures). *Grand rond :* sans se séparer, on retourne à sa place, les dames se dirigeant sur leur droite suivies des cavaliers (4 mesures). *Les petits ronds :* les cavaliers font avec leurs dames un petit rond sur place qu'ils finissent en tournant le dos au centre du quadrille (4 mesures) ; ils vont ensuite faire un nouveau rond avec la dame

placée à leur gauche (4 mesures); puis un troisième avec la nouvelle dame de gauche (4 mesures); et un dernier rond avec la quatrième dame pour finir chacun à sa place (4 mesures). Reprise de la figure. — 4ᵉ figure : La nouvelle pastourelle. En avant quatre par les premiers couples; les deux premiers couples vont ensuite céder leurs dames au cavalier placé à droite et retournent seuls à leurs places (8 mesures). En avant six : les seconds cavaliers placés entre les deux dames vont avec elles en avant et en arrière (pendant qu'ils reculent, les cavaliers restés seuls font en avant); ensuite ils cèdent la dame placée à leur droite au cavalier de droite et celle de gauche à celui placé à leur gauche; ils retournent seuls à leurs places. En avant six fait par les premiers cavaliers, chacun placé entre les deux dames (pendant que les deux premiers cavaliers reculent, les deux seconds font en avant deux). Demi-rond sur la gauche formé par les huit danseurs réunis qui s'arrêtent à la place occupée par leur vis-à-vis; autre demi-rond sur la droite pour revenir chacun à sa place (8 mesures). Reprise de la figure. On peut faire un rond rapide à la place de l'avant-deux. — 5ᵉ figure : Le polo. Grand rond formé par les quatre couples qui tournent en galopant sur leur gauche (8 mesures). *Les bras enlacés :* les dames se donnent les mains et forment un rond au milieu du quadrille; les cavaliers passent les bras au-dessus de ceux des dames, de manière à se donner les mains devant elles. Dans cette position galop en rond sur la gauche (8 mesures). *Les ponts :* arrivés à leurs places sans se séparer, les cavaliers lèvent les bras, les dames passent dessous et se mettent dos à dos au milieu du rond que les messieurs continuent de tourner (4 mesures). *Tour sur place :* arrivé face à sa dame, chaque cavalier entoure de son bras droit la taille de sa danseuse et fait avec elle un tour sur place (4 mesures). *Moulinet :* sans quitter leurs dames,

les cavaliers se donnent la main gauche et forment un moulinet qu'ils tournent en galopant avec leurs danseuses (8 mesures). Reprise de la figure qui se termine par le grand rond. Quand on reprend la figure, ce sont les dames qui forment les ponts, et les cavaliers qui se placent dos à dos; pour cela, les dames doivent avoir les bras enlacés au-dessus de ceux des cavaliers.

POLONAISE. On donne le nom de polonaise à une grande marche solennelle et imposante exécutée par tous les danseurs à l'ouverture des bals de la cour avant d'aller saluer les souverains. Elle est marchée à pas lents sur une mesure en quatre temps et en parcourant tous les salons ou galeries affectés à la fête. Bien qu'usitée à l'étranger dans tous les grands bals officiels, elle ne l'est jamais chez nous. En mai 1890, quelques maisons tentèrent de reproduire cette polonaise sous sa première forme; Jean de Paris, dans le *Figaro* du 7 mai 1890, parle de cette rénovation comme très heureuse et très pittoresque : « Chaque cavalier, en habit rouge et culotte courte, tenait une petite baguette à la main et la jetait ensuite dans la cheminée, en passant devant l'âtre, sur la cadence d'une marche guerrière triomphale. »

On a donné quelquefois le nom de polonaise à une sorte mazurka russe dansée sous forme de cotillon.

PONOSCHOLON. Ancienne danse grecque très connue et dont le nom est rapporté sans aucun commentaire.

POSITIONS. Les cinq positions des pieds en danse sont la base de l'art; elles ont pour but principal de maintenir l'aplomb et l'équilibre du corps dans tous les déplacements. Ces positions sont vraies ou fausses selon que les pieds sont tournés en dehors ou en dedans. Quel que soit le pas exécuté, les pieds ne doivent jamais outrepasser les règles de la position demandée, ces cinq

positions comprenant l'espace dans lequel le corps peut se mouvoir sans perdre son centre de gravité.

POSITIONS VRAIES. Elles sont au nombre de cinq et s'exécutent avec les deux pieds ; prenons le pied droit droit pour la théorie. 1re position : placer les deux pieds sur la même ligne, les deux talons se touchant et les pointes des pieds tournées en dehors ; 2e position : écarter le pied droit sur la ligne du pied gauche en ménageant entre les deux pieds la longueur de l'un d'eux ; 3e position : croiser le pied droit devant le pied gauche, le talon droit touchant la cheville du pied gauche ; 4e position : avancer le pied droit en ligne droite devant et l'espacer de la longueur du pied ; le talon doit se trouver perpendiculaire à la cheville du pied gauche. Si cette position est demandée en arrière, le pied est reculé à la même distance au lieu d'être avancé ; 5e position : croiser les deux pieds l'un devant l'autre, le talon droit touchant la pointe du pied gauche, et le talon gauche touchant la pointe du pied droit.

POSITIONS FAUSSES. Dans ces positions, les pieds sont tournés en sens inverse ; les talons précèdent les pointes et les genoux se rapprochent au lieu de s'éloigner. Ces positions ne sont employées que par des danseurs comiques, ou dans certaines gigues anglaises et écossaises.

POSITIONS (DEMI-). Dans ces demi-positions le danseur prend dans le déplacement de ses pieds la moitié seulement de l'écartement produit dans les vraies positions.

POSITIONS EN L'AIR. Comme celles des pieds à terre, mais en élevant et maintenant élevé le pied passant à une position déterminée. Une seule jambe supporte alors le corps et cela pour la seconde et la quatrième position.

POSITIONS SUR LES POINTES. Le danseur soulève les deux talons de manière que le corps ne repose que sur les pointes des pieds.

POSITIONS DES BRAS. Les positions des bras sont aussi au nombre de cinq, mais avec d'autres directions. Dans la première, les bras sont étendus horizontalement au niveau des épaules qui doivent être très effacées en arrière afin de faire saillir la poitrine. Dans la seconde, un bras seul est élevé, le droit ou le gauche; pour la troisième, on étend, en les élevant à la hauteur des épaules, les deux bras devant soi; pour la quatrième, un bras seul est élevé et étendu en avant, au lieu des deux comme dans la troisième position. Dans la cinquième, les deux bras élevés sont croisés avec opposition, le bras droit sur la gauche et réciproquement le bras gauche sur la droite.

POT-POURRI. On donnait anciennement ce nom à un recueil de contredanses, telles que les Ormeaux, les Olivettes, etc.

POULE. Nom donné à la troisième figure de notre quadrille français actuel et donné en raison de l'air original sur lequel était exécutée la figure. La musique imitait le chant de la poule au moment où elle pond. Avant 1830, la poule était dansée comme il suit : 1° le cavalier et la dame de vis-à-vis traversent ensemble en se touchant la main droite (4 mesures); 2° les mêmes reviennent et se tiennent par la main gauche en donnant la droite à leurs partenaires (4 mesures); ils forment ainsi une chaîne ou ligne; les quatre danseurs balancent ensemble par des glissades à droite et à gauche (4 mesures); les deux couples changent de places en même temps que le cavalier et la dame commençant la figure se quittent les mains (4 mesures); le premier cavalier et la dame de vis-à-vis ayant commencé la figure avancent

et reculent deux fois (8 mesures); les deux couples avancent ensuite, reculent et reprennent leurs places primitives (8 mesures), par la demi-chaîne anglaise. Le second cavalier et la seconde dame recommencent la même figure.

Au moment où les danseurs, placés en lignes, balancent en formant une chaîne, l'air imitait le chant de la poule, prétexte au nom de la figure.

POURPRÉE (LA). Danse ancienne, ainsi appelée par les Grecs parce que les danseurs se couvraient, en l'exécutant, de vêtements confectionnés avec des étoffes resplendissantes de couleurs imitant la pourpre; leurs têtes étaient également ceintes de brillantes couronnes.

POUSSETTES (LES). Nom d'une ancienne contre-danse française figurant souvent dans les pots-pourris; elle était dansée en se tenant par les mains et formant des chaînes; à certains moments les danseurs brisaient ces chaînes, puis se poursuivaient les uns les autres et terminaient en s'entrelaçant par les mains passées alternativement dessus ou dessous les unes les autres.

PRÉSENTATION. On pourrait s'étonner de trouver ce mot dans un dictionnaire de danse, mais il joue un rôle assez important de nos jours dans les salons et dans les bals pour lui consacrer quelques lignes. Je le recommande surtout à tous les danseurs fréquentant les grands bals officiels, tels que ceux du Grand-Hôtel, de l'hôtel Continental et autres similaires. Aucun cavalier ne doit inviter une dame si préalablement il ne lui a pas été présenté par quelqu'un; il peut s'exposer à se voir éconduit. La chose se comprend et s'explique dans tous les bals énoncés plus haut, mais on reste presque interdit quand on la voit pratiquée dans des bals privés. Comment en effet une maîtresse de maison peut-elle regarder comme inconnues entre elles des personnes par elle

invitées et réunies dans le même salon? Beaucoup de protestations se sont élevées contre cette nouvelle mode et je ne crains pas d'avouer que je suis ici l'écho de bon nombre de protestataires. Ils ont raison et mon approbation est à eux tout entière; tous les invités sont égaux et tous sont sous la tutelle de l'amphitryon ou amphitryonne.

PRESSOIR (DANSE DU). Ancienne danse grecque très usitée et classée parmi les danses particulières. On trouve dans la *Pastorale* de Longus, lib. I, cap. II, la description suivante de cette danse, dite aussi danse des vendanges :

« Dryas se lève, commande qu'on lui joue un air bachique; il exécute la danse du pressoir, imitant successivement les vendangeurs, ceux qui portent la hotte, ceux qui foulent les raisins, qui emplissent les tonneaux et ceux qui boivent le vin doux. Les mouvements du danseur expriment ces choses avec tant d'art que l'on croit effectivement voir des vignes, un pressoir, des tonneaux; on croit même que Dryas boit véritablement. »

Dans ses *Tableaux*, Philostrate parle aussi d'une danse des vendanges semblable à celle de Longus. On a dans quelques contrées conservé le souvenir de cette danse : après la cueillette du raisin et la galette traditionnelle, paysans et paysannes forment des ronds à la nuit venue; ils chantent et dansent sans accompagnement de musique.

PROCHARYSTÉRIES. Fêtes dansantes de la Grèce en l'honneur de Minerve; elles avaient pour but de célébrer la formation des fruits après la floraison et avaient lieu dans les champs au pied de la statue de la déesse.

PROÉROSIES. Danses sacrées grecques en l'honneur de Cérès et pratiquées à l'époque des semences; le peuple implorait la déesse en faveur de la future récolte.

PROVENÇALE (LA). Contredanse de Provence, gaie et entraînante, dansée par autant de personnes qu'on le désire. Le fifre, le flageolet et le petit tambour accompagnent les danseurs en jouant des airs populaires du pays. Un danseur ou un couple conduit les rondes.

PRUDE (LA). Contredanse ancienne encore usitée au commencement de notre siècle et composée par un professeur en vogue à l'époque nommé Marin Pichon ; elle fait partie d'un recueil de contredanses du même auteur et est dédiée à la marquise de la Villette. Est-ce cette dédicace qui lui fit donner le nom de *prude?* Rien ne peut l'attester. Cette contredanse était exécutée par quatre couples faisant les mouvements suivants : « 1° traverser main droite en main droite et pas de rigaudon, ou balancé ; 2° retraverser main gauche à main gauche et pas de rigaudon ; 3° balancer tous les quatre en se tenant par les mains ; 4° demi-queue de chat pour traverser ; 5° en avant deux ; 6° dos à dos ; 7° en avant quatre ; 8° demi-chaîne anglaise et retour en places primitives. Contre-partie par les six autres danseurs. » Comme on le voit, rien dans les mouvements de la danse ne peut en justifier le titre.

PRYLIDE (LA). Danse grecque ancienne citée par Homère ; Callimaque la cite aussi dans un hymne à Jupiter. Elle faisait partie des danses guerrières, ce qui a amené à la confondre quelquefois avec la pyrrhique.

PYLADÉIOS. Grande danse tragique grecque, ainsi nommée du nom de Pylade son auteur ; danse évidemment théâtrale.

PYRRICHUS. Les Grecs dénommaient par ce mot le mètre dominant dans les chants qui accompagnaient les danses.

PYRRHIQUE. La pyrrhique doit être regardée comme la principale danse militaire des Grecs; elle se composait de toutes les danses militaires des différents peuples. On la dit inventée par Pyrrhus, de là son nom. D'aucuns affirment que ce fut Achille qui le premier la dansa aux funérailles de Patrocle. Savary, dans ses *Lettres sur la Grèce*, lui donne une origine crétoise; il appuie son assertion sur l'esprit militaire de cette nation. Déduite de Pyrrhus, son étymologie doit satisfaire tous les biographes. Thoinot-Arbeau donne sur cette pyrrhique les détails les plus complets et les plus précis, détails sur lesquels nous reviendrons en parlant théorie. Les danseurs revêtaient l'habit de guerre : casaque courte et légère descendant jusqu'au genou et serrée par une ceinture à double tour; un brodequin pour chaussure; les armes du temps offensives et défensives. Les Spachiotes sont, parmi tous les anciens Crétois et parmi tous les Grecs des îles et du continent, ceux qui ont le plus fidèlement conservé les anciennes traditions. Ils l'exécutent recouverts du costume original, tenant d'une main un carquois rempli de flèches et de l'autre un arc tendu. Une mesure en trois temps commence et une en deux temps termine la danse. Les danseurs sautent sur un pied, puis sur l'autre et font un pas qui rappelle notre pas gymnastique du régiment. Dans la deuxième partie ils forment des cercles, des lignes s'avançant les unes contre les autres, puis finissent en se réunissant en rond. Ferdinand Foucques, dans la *Revue française* de juillet 1857, a consacré à la pyrrhique un chapitre plein d'intérêt; l'érudition du savant, sa compétence en histoire de la Grèce ancienne, m'ont fait un devoir de renvoyer les amateurs de danse ancienne au numéro cité de la *Revue française*.

Les Romains connurent aussi la pyrrhique, mais elle subit chez eux le triste sort réservé à toutes les danses publiques et sérieuses.

Mercurial est très élogieux dans son *Traité de gym-*

nastique; on trouve, au milieu du texte, une gravure représentant la pyrrhique à la page 98 de l'édition petit in-4° de 1585, 1 vol. Bibliothèque Mazarine, n°s 15-247. Le titre porte : *De decoratione liber non solum medicis et philosophis, verum etiam omnium disciplinarum studiosis opprime utilis ex Hieronymi Mercurialis. Venetiis*, 1585.

Je reviens à Thoinot-Arbeau et à la théorie complète d'une pyrrhique dont il donne la tablature et l'orchésographie. De nombreuses figurines représentent toutes les poses des danseurs auxquels malheureusement il donne le costume de l'époque d'Henri III, au lieu d'avoir conservé celui des Grecs. Si nous voulions tenter une reproduction dansée, l'ouvrage de Thoinot serait d'un précieux secours; toutes les figures sont décrites, l'estocade, le bastion, la feinte, etc., jusqu'à la figure appelée *passage de la haie* dans laquelle se retrouvent les gestes nommés *taille haute.*

PYTHAGORIKÈ. Danse tragique des Grecs, très célèbre, suivant Athénée; l'auteur raconte, à ce sujet, qu'un danseur nommé Memphir, qui était en même temps un disciple fidèle de Pythagore, exprimait par sa danse toute la science philosophique du maître.

Q

QUADRILLE. Nom donné depuis un demi-siècle environ à notre contredanse que l'on peut appeler nationale. Jusqu'en 1820 et 1825, on trouve le mot de contredanse appliqué à la qualification d'une réunion de cinq figures constituant une danse. Bien des origines ont été données au mot *quadrille* appliqué à la danse; l'étymologie donnée par le dictionnaire paraît la plus vraisem-

blable quand il dit : « Quadrille, petite compagnie de cavalerie superbement habillée et montée pour faire des joutes, des tournois, des carrousels, des courses de bagues et autres fêtes galantes (*equitum turma*). Quand il n'y a qu'un quadrille, c'est, à proprement parler, un tournoi, une course. Les joutes demandent au moins trois cavaliers et au plus douze. Les quadrilles se distinguent par les couleurs et les formes des habits. » Comme on le voit, aucune idée ne s'accuse encore, mais on prévoit déjà l'assemblage de quatre personnes ou de quatre couples. Plus tard, en 1785, dans le *Traité chorégraphique* de Magny, nous voyons une danse appelée quadrille, bien qu'elle n'ait aucune analogie avec le nôtre, car elle ne se compose que d'une seule figure. Du reste, l'auteur explique cette danse dans les termes suivants, qui prouvent bien qu'elle n'est nullement ce que nous entendons par quadrille ou contredanse : « Le but de l'auteur, en composant cette danse, n'a été que de la rendre instructive en y insérant tous les pas usités dans les contredanses. C'est pourquoi il l'a tracée à quatre à cause de son utilité pour animer davantage la figure. Ainsi quiconque la dansera, en faisant les pas exactement, pourra danser proprement toutes les autres contredanses. »

Notre quadrille actuel est dansé sous les formes de cinq figures dénommées chacune par un nom spécial et usuellement adopté. Nous avons beaucoup d'autres quadrilles, mais l'ancienne contredanse ou l'ancien quadrille est notre danse nationale. Parmi les nombreux quadrilles qui ont été publiés et quelquefois dansés, il faut citer le quadrille russe, le quadrille des lanciers, le quadrille des dames, le quadrille américain. Les autres ont à peine vu un lustre autre que celui des salons de leurs auteurs et professeurs. Peut-être le Saint-Cyrien a-t-il fait les délices de nos jeunes futurs officiers? Je n'ose me prononcer. Le quadrille-mazourke vécut un an ou deux, et quant aux nombreux dont parle M. Gi-

raudet dans son *Livre de danse*, ils sont plus encore inconnus des danseurs de nos bals. J'en appelle à leurs souvenirs et leur en indique les titres : quadrille des Familles ; quadrille Giraudet ; quadrille des Variétés parisiennes ; quadrille français des Bals publics ; quadrille du Courrier des salons ; quadrille élégant du XIXe siècle ; quadrille des Menus-Plaisirs.

Pour un peuple de valseurs, c'est vraiment trop de quadrilles.

Seul notre quadrille résiste à l'envahissement de la valse, car, seul, il rappelle les anciennes mœurs dansantes de nos pères. La mode dans l'exécution de cette danse a bien souvent varié : de vive et légère, elle est devenue pendant quelque temps molle, indolente, indifférente ; on aurait facilement offert des chaises aux danseurs pendant qu'ils exécutaient les quadrilles en 1880, tant ils apportaient de nonchalance en essayant de se déplacer pour l'exécution des figures. En 1886, le quadrille américain les fit sortir de leur torpeur et la contredanse française ressentit un heureux contre-coup. Les promenades lugubres de la chaîne anglaise devinrent des traversés vifs, animés et empreints d'un essai de gaieté. Lasalle, dans son *Dictionnaire de la musique appliquée à l'amour*, a tracé une peinture bien fidèle de l'esprit de ce quadrille. « Si, dit-il, on y réfléchit une bonne fois, rien n'est grossier et niais comme le quadrille que l'on danse (année 1868) dans les salons. Cette foule, composée de gens qui se heurtent pour faire en avant et en arrière des pas qu'ils n'ont point envie de faire, me paraît ennuyée. » Le fait constaté par Lasalle si spirituellement est indubitablement vrai ; il y eut, en effet, un moment où tous les cavaliers en dansant représentaient les maîtres de cérémonie des funérailles. Que de dames, de demoiselles, de danseuses ne se sont point liguées contre eux pour obtenir au moins, sinon un sourire, un mot, une conversation, mais seulement une main offerte pour les conduire dans l'exécution des figures !

Mais bientôt, et comme preuve que les extrêmes se touchent, on vit surgir l'endiablé quadrille dit américain; la nonchalance, la froideur se convertirent dès ce jour en véritable *furia;* la tempête succéda au calme et les jambes, restées inertes, devinrent peut-être trop mouvementées.

Notre quadrille national chercha alors à revivre d'une vie nouvelle et sembla plus animé ; la cause de cette réaction s'explique très facilement : le quadrille américain parut dans beaucoup de salons comme trop plein d'animation (pour ne pas se prononcer plus sévèrement) et fut exclu de beaucoup de bals ; il laissait quand même le désir de *s'amuser* en dansant, et danseurs et danseuses cherchèrent cette gaieté dans notre quadrille. On essaya même d'en revenir aux pas originaux si pleins d'entrain. C'est alors que parut le quadrille le Régent, édité en 1877 chez Borneman, quadrille rappelant les pas primitifs dansés par nos aïeux. Nous en reparlerons à la lettre R après notre quadrille dansé suivant la théorie ci-dessous. — *Théorie du quadrille français.* Simple ou double, les figures sont les mêmes ; elles sont exécutées alternativement sur un côté, puis sur l'autre. Si le quadrille est simple, les figures sont jouées une fois pour la première figure et deux fois pour les quatre autres; si le quadrille est double, les figures sont jouées en double pour la première et quatre fois pour les suivantes. Les cavaliers, placés à la gauche de leurs dames, les conduisent par la main droite. Les figures sont au nombre de cinq : le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle et la finale et chacune est précédée d'une introduction de huit mesures appelée, par nos vieux maîtres de province, ritournelle. — 1re figure : PANTALON, anciennement dite *chaîne anglaise*. Introduction (8 mesures). *Chaîne anglaise* (8 mesures) : les quatre danseurs changent de places en donnant la main droite à leurs dames pour commencer et en la quittant au milieu du quadrille afin de livrer passage aux deux dames entre eux ; ils re-

prennent la main gauche de leurs dames et rentrent tous à leurs places en quittant encore la main des dames qui passent à nouveau entre les deux cavaliers. *Balancé et tour de main* (8 mesures) : ces deux phrases sont supprimées et remplacées par un salut et une révérence suivis d'un moment de repos. *Chaîne des dames* (8 mesures) : les deux dames changent de places en se touchant la main droite et tournent par main gauche en main gauche avec le cavalier de vis-à-vis ; elles reprennent leurs places, se touchant encore la main droite et tournent main gauche avec leurs cavaliers. *Demi-queue de chat* (4 mesures) : les deux cavaliers, tenant la main gauche de leurs dames dans leur main gauche, changent de places en traversant sur la gauche. *Demi-chaîne anglaise* (4 mesures) : les deux couples reviennent à leurs places en se séparant comme ils l'ont fait au début de la figure. Si le quadrille est double, cette figure est recommencée par les deux couples placés sur l'autre sens du salon. — 2e figure : Été ou avant-deux. Introduction (8 mesures). *Avant-deux* (8 mesures) : un cavalier et la dame de vis-à-vis s'avancent et reculent deux fois. *Traversé* (4 mesures) : tous deux changent de places. *Avant-deux* (4 mesures) : l'un et l'autre avancent et reculent une fois. *Traversé* (4 mesures) : ils reviennent à leurs places. *Balancé et tour de main* (8 mesures) : cette phrase est remplacée par un salut et une révérence du cavalier avec sa dame. Le second cavalier et la seconde dame recommencent les mêmes mouvements. Lorsque le quadrille est double, la figure est reprise de l'autre côté. — 3e figure : La poule. Introduction (8 mesures) : traversé le premier cavalier et la dame ayant commencé la seconde figure. *Traversé* (4 mesures) : ils changent de places. *Chaîne et balancé* (8 mesures) : ils reviennent et, en passant l'un à côté de l'autre, se tiennent par la main gauche et offrent la main droite à leurs partenaires ; ils font quelques pas sur place. *Demi-queue de chat* (4 mesures) : les deux couples changent de places, le premier

couple prenant la place de son vis-à-vis. *En avant deux* (8 mesures) : le cavalier et la dame ayant commencé la figure avancent et reculent deux fois. *En avant quatre* (4 mesures) : les deux couples avancent et reculent une fois. *Demi-chaîne anglaise* (4 mesures) : les deux couples reviennent à leurs places primitives en quittant la main de leurs dames au milieu du quadrille. Même figure pour le second cavalier avec la seconde dame, et de même pour les deux autres couples si le quadrille est double. — 4e figure : La pastourelle. Introduction (8 mesures). *En avant deux* (8 mesures) : le cavalier parti le premier à la seconde figure avance et recule avec elle, puis la conduit au cavalier de vis-à-vis et recule seul à sa place. *En avant trois* (8 mesures) : le cavalier placé entre deux dames avance avec elles et recule deux fois en les reconduisant par la main au cavalier de vis-à-vis, puis revient seul à sa place. *En avant trois* (8 mesures) : ce cavalier avance, recule avec les deux dames à lui confiées ; avance une seconde fois et les conduit au premier cavalier. *Rond* (4 mesures) : les deux couples changent de places en tournant. *Demi-chaîne anglaise* (4 mesures) : les deux couples reprennent leurs places primitives en se séparant au milieu, afin que les deux dames passent entre les deux cavaliers. Le second couple reprend la même figure, et suivent après les deux autres si le quadrille est double. — *Nota et observations.* N° 1. Le second en avant trois remplace le solo du premier cavalier, anciennement usité. — N° 2. Quelquefois le cavalier conduisant sa dame ou les dames au cavalier de vis-à-vis les fait tourner sur elles-mêmes avant de s'en séparer pour reculer. — N° 3. Souvent le rond est continué jusqu'à ce que chaque couple soit rentré en place primitive ; la demi-chaîne anglaise est donc remplacée par la seconde partie du second. — 5e figure : Finale. Cette dernière figure a subi bon nombre de modifications, elle en subit même encore aujourd'hui, et la plupart viennent des salons dans lesquels dansent les

invités; les uns sont rigoristes, les autres gais; j'indique ici tous les modes usités en commençant par le plus généralement adopté, c'est-à-dire celui appelé *la boulangère.*

La boulangère : 5e figure. Introduction (8 mesures). Quant au nombre de mesures suivantes, il est impossible de l'indiquer, car les danseurs répètent la danse autant que bon leur semble et l'orchestre ne s'arrête qu'au moment où les danseurs restent immobiles à leurs places avant d'aller reconduire leurs dames. On peut quand même indiquer le nombre de mesures qui devrait être obligatoire. *Rond et en avant général* (8 mesures). J'emploie intentionnellement l'épithète *général*, car il est d'usage que tous les quadrilles individuels se confondent en un seul pour cette figure. Tous les danseurs en se donnant la main forment un rond, avancent et reculent ; chaque cavalier prend à la taille la dame de gauche, tourne avec elle et la quitte à sa droite; nouveau rond et en avant général; les cavaliers prennent la nouvelle dame de gauche, tournent avec elle et la quittent à leur droite. Nouveau rond, nouvel en avant, et ainsi de suite jusqu'à ce que les cavaliers aient tourné avec toutes les dames et aient retrouvé la leur. Rond et en avant général pour terminer.

5e figure : Finale dite chassé-croisé. Introduction (8 mesures) : les deux couples exécutent en même temps le chassé-croisé, c'est-à-dire, les cavaliers se dirigeant quatre pas sur leur droite derrière leurs dames et les dames inversement sur leur gauche devant leurs cavaliers ; second chassé-croisé opposé au premier pour reprendre ses places. La seconde figure l'Été, et est alors recommencée par le premier cavalier et la première dame; quand ils l'ont terminée, les deux couples exécutent un nouveau chassé-croisé. Le second cavalier et la seconde dame reprennent la seconde figure, et un troisième chassé-croisé la termine. Même figure pour l'autre côté si le quadrille est formé en double.

Finale avec l'en avant général. Cette figure, réservée aux grands bals officiels et très nombreux, consiste à remplacer le chassé-croisé par un en avant général fait par tous les couples en même temps ; elle est principalement exécutée quand tous les quadrilles sont établis sur deux lignes parallèlement, et par conséquent quand le quadrille est simple. La seconde figure revient après le premier en avant, elle est continuée après le second et terminée après le troisième.

5e figure : Galop ou saint-simonienne. Introduction (8 mesures). Galop (8 mesures) : les cavaliers prennent leurs dames à la taille par le bras droit et changent de places avec le vis-à-vis en faisant huit pas de galop ou huit chassés continus du même pied : le gauche pour eux, le droit pour leurs dames ; ils reviennent avec les mêmes pas à leurs places. *En avant quatre* (4 mesures) : les deux couples avancent et reculent ensemble. *En avant quatre et changement de dames* (4 mesures) : les deux couples avancent et les deux cavaliers échangent leurs dames. *Chaîne des dames* (8 mesures) : les deux dames traversent, en se touchant la main droite, au milieu du quadrille pour changer de cavalier et reviennent à leurs places. *En avant quatre* (4 mesures) : les cavaliers, prenant les dames à la taille, avancent et reculent avec elles. *Retour à ses dames* (4 mesures) : les deux cavaliers traversent pour revenir à leurs premières places. Cette figure est répétée deux fois et, le plus souvent, par un galop prolongé autour de la salle de bal.

5e figure : La corbeille. Avant d'être introduite dans le quadrille américain, cette figure remplaçait la cinquième dans maints et maints quadrilles. Introduction (8 mesures). Rond à droite et à gauche (8 mesures) : les deux couples forment un rond en se tenant par les mains, tournent sur la droite, puis sur la gauche. *Corbeille de dames* (4 mesures) : les dames forment un rond au milieu du quadrille, faisant face à leurs

cavaliers; elles tournent sur la gauche en rond. *Tour de main* (4 mesures) : chacune fait un tour de main avec son cavalier pour revenir près de lui à sa place. *Rond* (8 mesures) : les danseurs se tenant par la main forment un second rond tournant à droite et à gauche. *Corbeille de cavaliers* (4 mesures) : les cavaliers se placent en rond vis-à-vis de leurs dames. *Rond des cavaliers* (4 mesures) : ils tournent en rond sur la droite. *Tour de main* (4 mesures) : les cavaliers tournent avec leurs dames pour les ramener en places primitives. Un rond général termine ordinairement la figure.

Cette dernière manière d'exécuter la cinquième figure s'adresse principalement aux bals nombreux et à plusieurs quadrilles réunis en un seul pour la danser. A deux couples elle manque d'entrain et n'est jamais pratiquée.

Trénitz. Dans les anciennes contredanses la pastourelle était quelquefois remplacée et quelquefois suivie d'une seconde quatrième mesure, appelée trénitz. Le solo de l'ancienne pastourelle consistait en une longue ligne courbe, décrite par le cavalier sur la droite, sur la gauche; le cavalier déployait alors toutes preuves de son talent; parfois Trénitz exécutait ses brillants pas en donnant la main aux deux dames et terminait par une passe sous leurs bras.

Avant de parler des autres quadrilles, il n'est pas sans intérêt de connaître l'étymologie des noms et l'origine de ces figures de notre quadrille. Je réponds ici à une question qui, très souvent, m'a été adressée, aussi bien par des élèves que par des amateurs. De longues, de minutieuses recherches, jointes à des souvenirs de famille, me permettent de répondre.

La première figure, appelée chaîne anglaise en 1786, devint en 1830 le pantalon. Elle fut créée par Vincent, coryphée de l'Opéra, et violon répétiteur de Marie Taglioni; il était le fils du célèbre violoniste Vincent. Il

conduisait alors les bals de la cour et, frappé du laisser-aller résultant des temps révolutionnaires de juillet 1830, laisser-aller qui permit de se rendre au bal sans porter la culotte courte et de la remplacer par le pantalon, il saisit l'actualité et baptisa du nom de ce vêtement la première figure qu'il joua à un des bals de Louis-Philippe.

La seconde figure tire son nom Été, qui remplaça celui d'en avant deux à la même époque; elle est du même Vincent. Les en avant deux étaient exécutés avec un chassé en avant, jeté et assemblé et la réunion de ces pas s'appelait vulgairement *pas d'été*. Vincent substitua ce terme au premier en retranchant le mot pas.

La troisième figure, la poule, est encore du même auteur. Il composa un air dans lequel la musique imitait le chant de la poule au moment où les danseurs placés en ligne exécutent le balancé à droite et à gauche.

La trénitz doit son nom à celui de son auteur, Trénitz, homme du monde et danseur plein d'originalité. La musique en est de Julien, le célèbre chef d'orchestre et compositeur, auquel nous devons la valse ravissante de *Rosita*. Trénitz était un danseur tellement passionné pour la danse, qu'il a laissé une légende assez bizarre; ses succès lui firent perdre à tel point la raison, qu'il termina ses ébats chorégraphiques dans une maison de santé.

La pastourelle emprunte son nom à la gracieuse romance *Gentille Pastourelle*, romance fort répandue vers 1815. La musique en est de Collinet, l'un de nos premiers pistons; il composa la quatrième figure sur l'air de sa romance en adaptant le chant à la danse.

Quant à la finale, son étymologie est dans son emploi comme terminant le quadrille. Le galop ou la saint-simonienne ne remonte qu'à l'époque où la doctrine de Saint-Simon révolutionna les esprits. Un compositeur,

dont je n'ai pu retrouver le nom, s'empara de l'actualité; il écrivit une contredanse dans laquelle les cavaliers changent de dames, les dames de cavaliers, et marqua sa composition chorégraphique du sceau de ce changement successif de part et d'autre. La saint-simonienne fut dansée avec le pas de galop, parce que ce galop jouissait de la plus grande vogue; il tenait lieu de valse, car cette dernière était à peine usitée en 1830.

QUADRILLE CROISÉ. Ce quadrille est dansé par quatre couples placés sur deux sens différents et diagonalement, chacun placé à un des angles du salon. Les figures sont celles du quadrille français, exécutées par les quatre couples en même temps, au lieu d'être alternées comme dans un quadrille français double. La musique est jouée une fois pour la première figure, et deux fois pour les suivantes.

QUADRILLE AMÉRICAIN. Voir à la lettre A le mot *Américain*.

QUADRILLE RUSSE. Voir à la lettre R le mot *Russe*.

QUADRILLE-MAZOURKE. Ce quadrille, peu dansé à Paris, obtint à Lyon un grand succès et succès de bon aloi, sous la direction de M. Aniel, habile danseur au théâtre des Célestins et très renommé professeur à la ville. Il date de 1856, époque où la mazurka russe et polonaise était dansée aux petites réunions de la princesse Mathilde; on dansa ce quadrille plusieurs fois aux bals du président du Sénat, M. Troplong.

Le quadrille-mazourke se compose de cinq figures, précédées chacune d'une introduction. La musique en est réglée comme celle de notre quadrille. Les succès de M. Aniel incitèrent Cellarius à éditer un quadrille russe à Paris et j'ai pu en conserver un exemplaire. Le nom

de l'auteur, sa compétence nous forcent à rappeler et à conserver ce souvenir du maître.

Théorie du quadrille-mazourke, d'après Cellarius. — Introduction : Tous les couples forment un grand rond et tournent sur la droite jusqu'à ce qu'ils soient revenus à leurs places. Chaque couple fait un holubieck sur place après avoir brisé le rond. — 1re figure : Deux couples commencent la figure dans un sens et deux autres la continuent dans l'autre. Chaîne anglaise (8 mesures), aller et revenir ; les cavaliers changent de dames en faisant les pas glissé de la mazurka. Les deux cavaliers prennent chacun la dame près de laquelle ils se trouvent et tournent avec elle en faisant l'holubiec (4 mesures); chaîne anglaise, aller et revenir (8 mesures) ; les deux cavaliers traversent ensuite pour revenir chacun à leur dame avec quatre pas glissés ; chacun des deux cavaliers fait avec sa dame l'holubiec (4 mesures); les deux autres couples recommencent la même figure. — 2e figure : Les deux cavaliers prennent la main gauche de leurs dames dans leurs mains droites et tournent vis-à-vis d'elles ; ils vont, ainsi placés, en avant et en arrière deux fois (8 mesures) ; chaque troisième temps doit être marqué d'un coup de talon. Les deux cavaliers changent de places sans quitter leurs dames et font un holubiec. Ils recommencent l'en avant quatre et en arrière ; ils se tournent de nouveau vis-à-vis de leurs dames pour revenir à leurs places. Chaque couple fait un holubiec pour terminer la figure qui est reprise par les deux autres couples. — 3e figure : Les deux cavaliers restent à leurs places pendant que les deux dames traversent ensemble (4 mesures), avec le pas de basque ; les dames reviennent et s'arrêtent au milieu du quadrille en se donnant la main gauche. Chacun des deux cavaliers vient se placer à côté de sa dame et la prend à la taille ; ils tournent tous les quatre en faisant un moulinet (4 mesures). Les danseurs se placent ensuite en moulinet main gauche et tournent à droite (4 mesures) ; les deux

dames recommencent le traversé et reviennent s'arrêter au milieu en se donnant la main gauche ; les cavaliers se placent à côté d'elles et tournent en revenant à leurs places avec elles ; un holubiec de chaque couple termine la figure; reprise pour les autres couples.—4e figure : Un cavalier, prenant la main droite de sa dame dans sa main gauche, fait un tour de promenade à l'intérieur du quadrille (6 mesures); holubiec (2 mesures) ; le cavalier recommence l'holubiec et la promenade, mais en faisant avancer sa dame pendant qu'il tourne en arrière (4 mesures). Le cavalier prend ensuite dans sa main gauche la main gauche de la dame de vis-à-vis et les deux dames se donnent les mains derrière le cavalier placé entre elles. Les trois danseurs avancent en se donnant les mains et se placent devant le cavalier de vis-à-vis. Les deux dames élèvent les bras, afin que le cavalier puisse passer dessous ; il frappe en même temps deux coups de talon en battant la mesure. Les quatre danseurs forment ensuite un rond, et, après avoir tourné à droite, reviennent à leurs places ; holubiec pour finir et même figure pour les autres couples.— 5e figure : Les deux couples font une chaîne anglaise pour traverser et revenir à leurs places ; les cavaliers se retournent afin que la main gauche de la dame et la leur puissent se trouver placées derrière eux ; ils recommencent la chaîne anglaise, et le cavalier donne la main gauche à sa dame au lieu de la droite. Le cavalier, après s'être retourné, passe son bras droit autour de la taille de sa dame et fait avec elle l'holubiec. Cette dernière phrase se répète après le premier et le second traversé. Les quatre danseurs forment un rond au milieu du quadrille et tournent un demi-rond à droite, puis un autre à gauche. Ils font la chaîne plate en se donnant main droite, main gauche, etc., jusqu'à ce qu'ils soient revenus près de leurs dames. Holubiec pour finir et répétition de la figure pour les autres couples. Finale ou Coda : Les danseurs forment un grand rond et tournent à droite puis à gauche ;

ils donnent plusieurs coups de talon en brisant le rond. Ils font tous ensemble la grande chaîne plate comme dans le quadrille des lanciers, main droite, main gauche, etc., et l'on termine par un holubiec de chaque couple.

QUADRILLE LE RÉGENT. Ce quadrille n'est autre que le quadrille français reconstitué avec les anciens pas, les chassés, les jetés, assemblés, etc. Les figures sont restées les mêmes; elles sont dansées au lieu d'être marchées, et la musique des anciens airs sur lesquels on dansait a été religieusement conservée et transcrite par Signoret. — Voir la théorie à la lettre R.

QUARRÉ DE MAHONY. Voir, à la la lettre M, Mahony.

R

RACTHÉRION. Nom d'un ancienne danse grecque rappelée par Pollux comme classée parmi les danses privées.

REDEMPTUARE. Ce mot est employé dans les danses des Saliens pour exprimer les mouvements de celui qui conduisait leurs danses ; il sautait en se tenant à la tête de la troupe de danseurs qu'il entraînait.

REDOWA. Danse moderne valsée et abandonnée depuis de longues années; elle a cherché à revoir le jour sous le nom de boston, mais en vain. De 1846 à 1851 elle fit les délices de tous les bons danseurs à cause de ses mouvements de bas en haut gracieusement

ondulés par toutes les jambes souples. Elle était dansée sur une mesure en trois temps assez lente et se composait d'un pas de basque et d'un demi-coupé assemblé en arrière. Le cavalier commençait par le pied gauche et la dame par le droit. Les promenades en avançant ou en reculant sont très gracieuses dans cette valse, surtout si le cavalier et la dame épaulent de côté, c'est-à-dire avancent l'épaule du côté où le pied s'avance. — *Théorie.* Placé à la troisième position, le pied droit devant le gauche, pliez les genoux et décrivez un rond de jambe en avant avec le pied droit en glissant en même temps le pied gauche à la quatrième position devant; rapprochez ensuite le pied droit derrière le gauche à la troisième position. Pour tourner la redowa, on continue le pas avec le pied gauche qui exécute les mêmes mouvements que le pied droit. On peut tourner plus facilement en faisant usage du pas suivant : le pied gauche, étant élevé par suite de la fin du pas précédent, retombe à la troisième position devant le pied droit et le chasse en arrière à la quatrième position.

La difficulté de ce pas a amené une simplification très goûtée des danseurs inexpérimentés et consistant à faire, sans sauter et en pliant plus fortement les deux genoux, le simple pas de la polka, mis sur une mesure en trois temps par suite du plié des genoux longuement prononcé.

RÉGENT (QUADRILLE LE). Quadrille composé d'après notre quadrille avec les pas tels qu'ils étaient exécutés en 1830; la théorie de G. Desrat est la reconstitution de ces pas, et la musique de Signoret la transcription des airs originaux sur lesquels le quadrille était dansé; il a été en 1887 chez Borneman. Les figures sont identiquement les mêmes que celles de l'ancienne contredanse, sauf quelques modifications peu sensibles et nécessitées par le texte original. *Théorie du Régent.* 1re figure : CHAINE ANGLAISE OU PANTALON. Les deux

couples changent de places et reviennent en se séparant par trois chassés, jeté et assemblé. Balancé vis-à-vis l'un de l'autre; quatre fois un dégagé à droite, à gauche, à droite, à gauche, assemblé. Tour de main. Le cavalier et la dame tournent en se tenant par la main droite : trois chassés, jeté, assemblé. Demi-queue de chat : les deux couples changent de places sans se séparer par quatre chassés continus. Demi-chaîne anglaise : les deux couples reprennent leurs places par trois chassés, jeté, assemblé. — 2e figure : Été. Un cavalier et la dame de vis-à-vis avancent et reculent deux fois en faisant : en avant, un chassé, jeté, assemblé, et en arrière, trois glissades et un assemblé. Traversé : les deux danseurs changent de places par trois chassés, jeté, assemblé. En avant deux : ils avancent et reculent une fois avec les mêmes pas que dans le premier en avant. Traversé : ils reprennent leurs places, trois chassés, jeté, assemblé. Balancé et tour de main avec les mêmes pas que dans la première figure. — 3e figure : Poule. Un cavalier et la dame de vis-à-vis changent de places par trois chassés, jeté, assemblé; ils reviennent par les mêmes pas et, en se donnant la main au milieu du quadrille, ils donnent ensuite la main gauche à la main gauche de leurs partenaires, formant ainsi une chaîne à quatre. Balancé : les danseurs font quatre fois à droite et à gauche le pas suivant : dégagé et assemblé. Demi-queue de chat : les deux couples changent de places par quatre chassés continus. Avant-deux : le premier cavalier et la première dame avancent et reculent deux fois par : en avant, chassé, jeté, assemblé ; en arrière, par trois glissades et assemblé. En avant quatre : les quatre danseurs avancent et reculent une fois avec les mêmes pas que ci-dessus. Demi-chaîne anglaise : les deux couples reviennent à leurs places par trois chassés, jeté, assemblé. La figure, comme la précédente, est reprise par le second cavalier et la seconde dame. — 4e figure : Pastourelle ou trénitz. Un couple avance et recule et le

cavalier conduit sa dame au cavalier de vis-à-vis et revient seul à sa place; un chassé, jeté, assemblé pour avancer; trois glissades, assemblé pour reculer. Quand le cavalier recule seul. il peut faire sept glissades soutenues et assemblé. En avant trois : le cavalier de vis-à-vis avance et recule deux fois avec les deux dames, faisant tous les trois le pas de l'en avant deux. Solo : le cavalier resté seul avance et recule une fois; il avance une seconde fois et s'arrête devant le cavalier placé entre les deux dames; grand jeté devant, assemblé, changement de pied; trois glissades derrière et assemblé; en avançant la seconde fois, trois chassés, assemblé et pirouette devant sa dame. Rond : les quatre danseurs tournent en se donnant les mains et reprennent leurs places par la demi-chaîne anglaise. Ces deux reprises sont faites avec les chassés continus pour le rond, et trois chasses, jeté, assemblé pour la demi-chaîne anglaise. Même figure pour le second couple. — Nota : Le pas de basque et le pas de bourré remplaçaient souvent chez les bons danseurs les chassés et les glissades dans le solo. — 5e figure : Finale. Chassé-croisé : les quatre danseurs (les cavaliers passant derrière leurs dames et les dames devant leurs cavaliers. en sens inverse les uns des autres), font à droite et à gauche, trois glissades de côté et assemblé deux fois; ils reprennent la seconde figure, été; ce chassé-croisé revient quand le premier cavalier et la première dame ont terminé l'été ; le second cavalier et la seconde dame reprennent la figure et un troisième chassé-croisé termine la contredanse.

RÉMOULEUR (LE). Nom d'une ancienne contredanse française qui n'était dansée que parmi le peuple ; elle consistait en bonds et sauts grossiers suivis de mouvements de jambes imitant la meule du rémouleur et l'action du pied agitant cette meule pour la faire tourner. Ces mouvements n'étaient autres que des ronds de jambe en l'air.

RÉVÉRENCE. La révérence est pour la dame ce qu'est le salut pour le cavalier. Elle a depuis quelques années beaucoup perdu de sa grâce et de sa dignité anciennement si recherchées. Les modes anglaises et américaines sont responsables de ces nouvelles révérences si peu révérencieuses qui ont remplacé celles de nos aïeules. Toutefois quelques symptômes nouveaux tendent à réagir contre les hochements de tête, voire même de reins, appelés saluts dans les meilleures sociétés.

Le livre de Rameau, *le Maître à danser*, est le meilleur traité à consulter dans tout ce qui touche à la manière de saluer pour les dames. Je ne veux point insister sur les différentes manières de saluer employées dans ces dernières années, car aucune ne peut résumer tout ce que contient ce mot *révérence* : je me contenterai d'indiquer la théorie de celles pratiquées au temps où la danse avait le droit d'entrer dans l'éducation des enfants. Je ne crois pas être seul à constater que nos révérences modernes laissent beaucoup à désirer et portent atteinte à la grâce des dames ou demoiselles qui les pratiquent si indifféremment. Tôt ou tard ces anciennes révérences, si dignes, reviendront et dames et demoiselles seront forcées d'abdiquer leur laisser-aller dans leurs saluts. Les protestations ont commencé et sans nul doute continueront. Un journal, que l'on ne pourrait certes pas accuser de puritanisme, le *Gil Blas*, insérait, le 18 janvier 1883, les doléances suivantes : « Violetta, qui est un peu partout, nous apprend que les habitués du salon de M. de Nemours ont constaté avec terreur que les jeunes femmes ne savaient plus saluer. Cette terrible sentence, qui condamne les folles jeunes femmes de notre génération, est malheureusement vraie. Elles ne savent plus saluer ! L'antique révérence, rythme cadencé qui régna chez nous avec le menuet gothique, est rayée des mœurs nouvelles. Ennemies de toute contrainte, les Parisiennes saluent à la façon masculine et cavalière qui

consiste en un coup sec de tête, légèrement penchée, tandis que le buste reste droit et que le regard dévisage. Rien de plus insolent; cela va de pair avec le *skake-hand* à l'américaine qui a remplacé le baise-main galant des cours disparues, avec le galop, barbare successeur de la valse harmonieuse. » Cette peinture n'est que trop fidèle et trop regrettable.

La théorie de l'ancienne révérence que je donne ci-dessous est empruntée à Rameau, le célèbre maître en l'art de l'enseigner ainsi que le menuet :

« Pour la révérence en avant, le corps droit, glissez le pied devant vous, soit le droit, soit le gauche, pour le porter à la quatrième position ; le corps ne doit incliner ou plier qu'après que vous aurez commencé de passer le pied, parce que le corps suit la jambe et qu'elle doit se faire de suite. Le genou est alors obligé de se plier par le poids du corps. L'inclination du corps se fait selon la personne que l'on salue. En pliant la ceinture, n'étendez pas le genou de la jambe qui reste derrière, car elle ferait lever la hanche. En vous redressant, laisser poser le corps sur le pied de devant, ce qui donne à celui de derrière la liberté de se porter d'un autre côté pour faire une autre. Quant à la révérence en passant, elle se fait comme celle en avant, excepté qu'il faut effacer le corps en passant devant les personnes que vous saluez. Effacer signifie que vous vous tournerez à demi du côté des personnes, mais en glissant devant soi le pied qui se trouve de leur côté, soit à droite, soit à gauche, en se pliant de la ceinture et en inclinant la tête. » De nos jours ces mouvements de tête et de ceinture sont supprimés et le corps entier doit rester droit et noblement porté ; seuls les genoux plient. »

Révérence de cour. Pour cette révérence, faite, comme on le sait, avec le manteau de cour à longue et pesante traîne, il faut en la commençant et en pliant les deux genoux chasser la traîne du manteau avec la pointe du pied gauche tournée très en dehors ; si le pied était

en dedans, le talon serait exposé à porter sur la traîne. Les révérences de la cour de Rome sont réglées d'une manière spéciale pour les présentations au pape ; trois sont faites successivement avant d'arriver au trône pontifical, et sont chacune séparées par trois pas marchés. La première est notre révérence usuelle ; dans la seconde, en pliant les genoux et maintenant le corps droit, le genou gauche touche terre : et dans la troisième, pendant que le genou gauche plie, la tête s'incline très lentement vers la terre. Le corps, en se relevant, doit rester droit et la tête doit être également maintenue droite et noblement portée.

Nos révérences actuelles sont faites maintenant, ou plutôt devraient être faites, sans que le haut du corps ni la tête penchent en avant. La dame reste ainsi placée avec toute la dignité que comporte son sexe. On l'exécute en trois temps. 1er temps : plier également les deux genoux; 2e temps : glisser le pied gauche en arrière; 3e temps : ramener le pied droit devant à la troisième position en se retirant un peu de la personne saluée. Le plié des genoux est en rapport avec le degré révérencieux indiqué par la qualité de la dame que l'on salue.

Je n'ai trouvé dans aucun ouvrage de révérences faites avec le baise-main : il a été pourtant en usage et l'est même encore dans les anciennes familles de l'aristocratie. On le préfère de beaucoup au *shake-hand* des Anglais qui semblent vouloir vous arracher la main sous le prétexte de vous la serrer affectueusement. L'usage de se toucher la main est néanmoins entré dans nos mœurs ; soit dans le salut, soit dans la révérence, on s'offre réciproquement la main droite; toutefois un cavalier saluant une dame doit attendre qu'elle prenne l'initiative en élevant la main. Cette nouvelle mode force la dame dans sa révérence à tirer toujours son pied gauche en arrière afin que le haut du corps reste droit devant la personne saluée et que le pied droit ne se trouve pas en arrière, en opposition avec la main droite avancée et offerte.

RICOUSTAI. Nom d'une danse grecque privée; on l'appelait ainsi à cause des mouvements de reins auxquels se livraient les danseurs.

RIGAUD OU RIGAUDON. Nom d'une ancienne contredanse française à l'air vif et léger; elle était très populaire en Provence et en Languedoc et tirait son nom de celui de son auteur Rigaud. On trouve quelquefois ce mot pour qualifier un balancé fait avec des pas petits et précipités. Compan définit ainsi la théorie des pas de rigaudon : Le pas se commence de la première position, ayant les deux pieds assemblés; vous pliez les deux genoux également, et vous vous relevez en sautant et en levant du même temps la jambe droite qui s'ouvre à côté et le genou étendu, vous la reposez du même temps, aussi à la première position; mais à peine est-elle posée, que la jambe gauche s'élève en s'ouvrant de côté, sans faire aucun mouvement du genou; ce n'est que la hanche qui agite la jambe et la brise tout de suite. Les deux pieds étant à terre, vous pliez et vous vous relevez en sautant, et en tombant sur les deux pieds, ce qui termine le pas. Il faut avoir grande attention, en faisant ce pas, que vos jambes soient bien étendues quand vous les levez et, lorsque vous sautez, de retomber sur les pointes, les jambes tendues, ce qui fait paraître plus léger. Compan ajoute qu'en Provence le pas se fait différemment : au lieu d'ouvrir les jambes de côté, les Provençaux les passent en avant et les croisent.

Fenillet, dans sa *Chorégraphie*, cite la musique et les pas d'un *rigaudon de la Paix* dansé par deux personnes; les pas diffèrent un peu de ceux de Compan, mais la musique légère témoigne le même caractère pour la danse.

ROND. Les ronds se forment par les danseurs en se tenant tous par les mains; ils sont dits ronds entrelacés quand un rond de dames est entouré d'un second rond

de cavaliers qui, élevant les mains sans se les quitter, enlacent le rond des dames dans le leur.

ROND DE JAMBE. Temps de danse consistant à décrire un rond avec un pied pendant que l'autre supporte le corps; ils font partie des exercices élémentaires de la danse et ont pour but de tourner les pieds et les jambes en dehors. Selon leurs différents noms ils forcent à travailler les pieds, les pointes, les hanches; en un mot le travail des ronds de jambe s'adresse à toute la jambe, depuis la pointe du pied jusqu'à la hanche.

Ronds de jambe à terre. Décrire un cercle entier avec un pied dont la pointe seule touche terre et dont le talon ne descend qu'après l'exécution du rond entier; passer le pied à la seconde position, à la quatrième devant, à la première, à la quatrième derrière et le renverser pour finir à la seconde. Ce rond, comme les suivants, est appelé rond de jambe en dehors quand le pied passe de la seconde position à la quatrième devant, et rond de jambe en devant quand le pied passe à la quatrième derrière. Le rond est dans ce cas décrit en sens inverse du premier.

Rond de jambe en l'air. On appelle ainsi le rond de jambe fait avec la jambe élevée à la hauteur de la hanche et maintenue élevée pendant toute la durée du rond.

Rond de jambe sauté. Le rond de jambe prend ce nom quand on saute sur la jambe supportant le corps pendant que l'autre décrit son rond.

Ronds de jambe sautés doubles ou triples. Lorsque pendant un seul saut sur une jambe l'autre décrit plusieurs ronds, le rond de jambe est dit double ou triple.

RONDE. On donne généralement ce nom à toutes les petites danses réglées pour les bals d'enfants. Pendant le moyen âge on a vu souvent des rondes exécutées par

les grandes personnes aussi bien à la ville qu'à la campagne.

RONDE (LA BELLE). Nom donné à une contredanse usitée sous le premier Empire et composée par le professeur Michon. Elle était souvent introduite dans d'autres contredanses et exécutée comme il suit : grand rond par huit danseurs; en avant deux seuls; chassé sur les côtés; balancé avec ses dames, tour de main. La contre-partie pour les deux autres couples.

ROYALE FAMILLE (LA). Nom d'une contredanse française, composée sous Louis XVIII par le professeur Marin Pichon. Elle était, comme d'autres compositions du même auteur, dédiée à la marquise de la Villette, qui lui assura quelques succès à la ville et à la cour. On en a conservé la composition suivante pour quatre couples placés sur deux façades opposées : Chassez et croisez tous les quatre; un cavalier seul en avant deux fois; les dames, de même, deux fois en avant; chaîne des dames; demi-queue de chat; demi-chaîne anglaise. Contre-partie pour les autres danseurs.

RUADE OU RUALDE. Les mots *ru*, *rualde* et *ruade* étaient employés dans les danses des XVIe et XVIIe siècles; on les trouve souvent répétés dans l'*Orchésographie* de Thoinot-Arbeau; le pas rappelait le mouvement de la vache rejetant un pied en arrière, aussi lit-on les mots *ru de vache* au lieu de *ruade* simplement. Notre jeté en arrière en semble la traduction.

RUSSE (PAS). On donne souvent au temps de danse appelé pas de basque le nom de pas russe. On le donne également à une danse grossière usitée chez les paysans russes; en 1785 et 1786, on en trouve quelques traces chez nous, mais avec plus de modestie et de tempé-

rance; Gardel l'intercala quelquefois dans ses entrées de ballet.

RUSSE (QUADRILLE). Ce quadrille fut publié en 1856 chez Heugel, par une Société de professeurs de Paris. La musique est composée par Mickel. Le peu de succès de cette nouveauté est dû à la difficulté de son exécution d'une part, et, de l'autre, à une trop grande variété de rythme dans la musique. Le quadrille devait rester sur une musique uniforme en trois temps, et non venir brusquement tourmenter l'oreille des danseurs par des changements trop fréquents.

Le quadrille russe est dansé par deux couples et composé de cinq figures. — 1re figure: Les deux couples avancent en se donnant la main gauche, chaque cavalier croise la main droite avec la dame de vis-à-vis; les deux couples forment un cercle, le développent un peu en conservant les mains croisées (4 mesures); les deux cavaliers traversent avec la dame de vis-à-vis, en se tenant toujours par la main droite (4 mesures); balancé: quatre temps à droite et quatre à gauche pendant 4 mesures; demi-holubiec (4 mesures). Les cavaliers placent les dames en les tenant bras droit et tournent huit temps, deux tours sur placé; le cavalier en arrière du pied gauche et la dame en avant du droit (4 mesures). Cette figure se joue une fois. — 2e figure: Le cavalier et la dame de vis-à-vis sont en avant (2 mesures); ils tournent main droite (2 mesures) et tournent une seconde fois main gauche (2 mesures). Le cavalier prend de sa main droite la même dame par la main gauche et la conduit à la place de sa dame (2 mesures); il prend ensuite cette dame de la même main pour la conduire au cavalier de vis-à-vis (2 mesures). Le cavalier revient près de sa dame qu'il a placée la première (4 mesures). Les deux couples font un demi-holubiec (4 mesures). Le premier cavalier recommence la même figure avec sa dame, qui se trouve vis-à-vis; les deux dames ont alors repris leurs places

(16 mesures). Le second cavalier et la dame de vis-à-vis répètent la même figure jouée deux fois. — 3e figure : Le premier couple va en avant main gauche en main gauche ; en avançant près du couple de vis-à-vis, il fait passer sa dame à sa gauche et, sans lui quitter la main, prend en sa main droite la main droite de la dame de vis-à-vis (4 mesures) ; balancé à trois en se tenant toujours par les mains, à droite pendant 4 mesures et à gauche *dito ;* les dames croisent dessus les mains qu'elles ont de libres et tournent à trois un tour entier (4 mesures) ; les dames quittent les mains qu'elles ont croisées et le cavalier leur fait faire un tour en dehors ; à la fin de ce tour, la dame du cavalier faisant la figure doit se trouver devant lui et l'autre dame à sa droite. Le cavalier resté seul vient se placer devant sa dame (4 mesures) ; les deux cavaliers prennent leurs dames par les deux mains, sans les croiser, font un chassé ouvert, c'est-à-dire qu'ils s'éloignent l'un de l'autre sur le côté (2 mesures) ; tous se font face et reviennent se placer comme ils l'étaient avant le chassé ouvert (2 mesures). Chaîne double, en donnant main droite et main gauche. et, à la fin de cette chaîne, chaque couple reprend sa place (8 mesures). La même figure est répétée par le couple de vis-à-vis et jouée deux fois. — 4e figure : Le premier cavalier prend de sa main droite la main gauche de sa dame et va rejoindre le couple de vis-à-vis ; ils se placent en rond (4 mesures) ; tous les quatre reviennent en arrière à la place du premier couple (4 mesures) ; ils forment un moulinet main gauche et tournent un demi-tour. Le premier couple s'ouvre pour laisser passer le second à sa place ordinaire, pendant que le premier cavalier tourne un demi-tour main gauche en main gauche de sa dame, pour rentrer également à sa place (8 mesures). Balancé à droite (4 temps) et à gauche (4 temps). Demi-holubiec (4 mesures). La même figure est recommencée par le second couple et jouée deux fois. — 5e figure : Chaîne des dames ronde ; les dames

se donnent la main droite et tournent un tour au milieu du quadrille (4 mesures); les danseurs répètent cette première partie de la figure (16 mesures). Les dames recommencent la chaîne ronde (8 mesures); elles font ensuite la deuxième partie de la première figure (16 mesures). — *Marche. Coda.* Les deux couples, en se donnant la main, s'avancent vis-à-vis l'un de l'autre (4 mesures); moulinet main droite, un tour entier (4 mesures); retour en places (4 mesures); les deux couples se tournent le dos, un demi-holubiec (4 mesures); révérences pour finir.

RYTHMIQUE (DANSE). Les Grecs appelaient ainsi la danse accompagnée de chants; ils étendaient aussi la signification de ce mot à tout ce qui concernait l'art régulateur des mouvements du corps en dansant. Apulée ne parle de la danse rythmique qu'en termes très vagues; on a lieu de s'en étonner, car l'auteur s'occupe de la danse ancienne avec beaucoup de soin.

S

SACRÉE (DANSE). La danse sacrée fut la première danse introduite dans les mœurs des peuples primitifs et anciens. Hébreux, Grecs et Romains la pratiquèrent, et chez les premiers chrétiens elle joua un rôle d'une importance considérable. Si l'on considérait encore de nos jours cet art au même point de vue que dans l'antiquité, on se verrait amené à dire que la danse est encore en usage dans nos cérémonies religieuses. Que sont en effet ces solennelles et imposantes processions cadencées, accompagnées de chants et de musique, sinon un souvenir des anciens grands ballets ambulatoires religieux? Qui plus est, les pas mesurés et cadencés sur le

rythme de l'orgue, exécutés par les chantres sur les côtés du maître-autel, rappellent les anciennes promenades rythmées et chantées que tous les fidèles exécutaient en venant faire leurs révérences et se prosterner devant la sainte hostie avant l'élévation. Et nos processions ne remontent-elles pas à celle de David devant l'arche sainte? Tous les auteurs anciens, tous les modernes, tels que Cahuzac et le Père Ménétrier, nous attestent que le premier but de la danse fut une idée religieuse. A mesure que les autels s'élevaient, les chœurs de danse les suivaient dans le culte. Lucien nous dit que le peuple grec était si persuadé du mérite de la danse près des dieux qu'il accourait en foule à tous ses exercices. Du reste le nombre des danses sacrées dans l'antiquité est indéfini; à chaque dieu, à chaque déesse, à chaque actualité religieuse on rencontre des danses sacrées spéciales.

La première conception de ces danses paraît être due aux Égyptiens, qui créèrent la danse astronomique (voir à la lettre A le mot *Astronomique*). Chez les Romains, Numa institua les prêtres danseurs, chargés de présider à toutes les cérémonies; nous les retrouverons au mot *Saliens*.

Quant aux Français, nous avons les édits des papes, les décisions des conciles édictées contre les danses trop nombreuses et trop répandues; elles avaient donc eu lieu et avaient donc été trop suivies. Nous trouvons, sans prendre comme danse sacrée le cérémonial de nos grandes fêtes célébrées avec marche rythmée, chant, musique (ce qui aurait été reconnu tel anciennement), nous trouvons encore dans la Nièvre, l'Auvergne et le Jura des traditions ineffaçables de la danse sacrée des funérailles; les pleureuses accompagnant le cortège funèbre ont le même rôle, presque le même costume que chez les Grecs. Dans presque tous les villages on a conservé les feux de la Saint-Jean du moyen âge, et l'on voit encore les fidèles tourner en rond autour de ces

feux. Dans le *Traité des ballets* du R. P. Ménétrier on lit que ce Père jésuite vit encore, en 1682, les chanoines danser avec les enfants de chœur pour célébrer le saint jour de Pâques.

Un dernier mot : le maître des cérémonies conduisant nos deuils n'est autre que celui des Grecs et des Romains dans leurs funérailles.

SACRIFICE (DANSE DU). Cette danse est encore en honneur chez les peuplades du Canada. Dès le lever du soleil, les habitants se portent en foule autour d'un immense bûcher qui, pour eux, représente le soleil ; ils dansent en chantant, hommes et femmes alternativement. Vers la fin de la danse, les femmes prennent leurs enfants dans leurs bras et, les élevant au-dessus du feu, les présentent à l'adoration de ce bûcher soleil.

SAILLIE. On entend par ce mot un pas appelé échappé et fait avec les deux pieds. Élever les talons de terre pour que les deux pointes seules supportent le corps ; placer le pied droit à la quatrième position devant et laisser s'écarter les deux jambes comme si elles avaient grand'peine à soutenir le corps ; glisser le pied droit derrière pendant que le pied gauche revient devant. On retombe en pliant les genoux, puis on se relève vivement en replaçant le pied droit devant. On peut aussi faire ce pas en tournant.

SAINT-CYRIEN (QUADRILLE LE). Quadrille composé par M. Henri Cellarius, neveu du professeur Cellarius. Exclusivement réservé aux élèves de l'École militaire de Saint-Cyr, il est composé d'airs militaires chantés par les futurs officiers ; la chorégraphie laisse à désirer au point de vue de la figuration et je doute fort qu'elle ait franchi les portes de l'École. Le Saint-Cyrien a été publié en 1884 chez Kybourtz avec la musique arrangée par Dérégnaucourt, avec la théorie suivante que

j'emprunte fidèlement à l'auteur. — 1re figure : Entrée a l'École. Promenade deux par deux autour du quadrille ; la dame en avant, et en arrière. Tous les couples en avant ; les dames en rond ; les cavaliers soutiennent de leur main gauche la main de leurs dames ; tour entier par la droite ; balancer avec la dame de gauche. Les cavaliers tournent autour des dames, les dames également, mais sans se donner les mains. Une fois la figure. — Avis. Ce quadrille ne peut se danser qu'à huit personnes ; toutes les musiques ordinaires peuvent servir. Si le salut militaire ne convenait pas, on peut très bien le supprimer. Ce salut se fait dans chaque promenade du quadrille. — 2e figure : La discipline. Les cavaliers tournent autour de la dame ; salutations du cavalier et de la dame ; moulinet des dames, les cavaliers ne bougeant pas. Les dames dans le moulinet tournent autour des cavaliers. Promenade un par un sur la droite jusqu'à sa place. Deux fois la figure. — 3e figure : Les théories. Galop autour du quadrille par la droite ; grand rond ; tour entier par la gauche ; les chevavx de bois ; tour entier jusqu'à sa place. Les dames ne bougent pas, mais les cavaliers tournent autour des dames. Deux fois la figure. — 4e figure : La petite guerre. Les cavaliers 1 et 2 au centre du quadrille en face de leurs dames ; salutations. Les cavaliers 3 et 4 conduisent leurs dames à la dame de droite ; salutations ; ils reviennent à leurs places ; les dames en avant et en arrière ; les dames en avant font un tour de main sur place et viennent former un rond à quatre autour des deux cavaliers qui se trouvent dos à dos. Tour entier par la gauche jusqu'à son cavalier. Tour avec sa dame sans donner les mains et en places. Promenade un par un autour du quadrille par la droite, jusqu'à sa place. Deux fois la figure. — Nota. La deuxième fois les cavaliers 3 et 4 commencent. — Avis. Pour qu'il n'y ait point de confusion, le couple qui se trouve vis-à-vis de l'orchestre doit partir le premier ; ce couple prend le n° 1, son vis-à-vis le n° 2 ; le couple

de droite n° 3 et celui de gauche n° 4. — 5e figure : LA REVUE D'HONNEUR DES SAINT-CYRIENS. Marche un par un autour du quadrille ; marche deux par deux sur la droite jusqu'à ses places. Former deux lignes de cavaliers et dames ; les couples 1 et 2 ne bougent pas ; les couples 3 et 4 se séparent ; tout le monde en avant ; demi-tour sur place par la droite ; en avant ; demi-tour sur place par la droite. En avant et en arrière ; les dames ne bougent pas ; les cavaliers tournent autour des dames. Deux fois la figure. — NOTA. La seconde fois, au moment de former les deux lignes, les couples 3 et 4 ne bougent pas, ce sont les couples 1 et 2 qui se séparent pour finir à la seconde fois. Galop autour du quadrille par la droite jusqu'à ses places. — AVIS. Pour éviter la confusion, lire l'avis de la figure n° 4. — H. CELLARIUS.

SAINT-SIMONIENNE (LA). Nom donné à la cinquième figure du quadrille français. Voir à la lettre Q, *Quadrille français*, histoire des figures.

SAISONS (DANSE DES). Cette danse était chez les Grecs l'objet d'un grand culte, et faisait partie des danses religieuses. Son origine remonte au retour de Bacchus en Grèce après la conquête des Indes. Elle était dansée au printemps par des jeunes garçons et des jeunes filles ornés de couronnes de fleurs. Ils couraient jusque dans les bois, s'enroulaient autour des arbres en entrelaçant les mains. Le caractère de cette danse était essentiellement symbolique en cherchant à peindre l'innocence des premiers ans de la vie suivie des jouissances qui attendent la jeunesse à l'âge des adultes.

SALAMEC. Mot employé chez les Turcs pour signifier le salut ; il est également usité chez les Arabes.

SALIENS (DANSE DES). La danse des saliens fut instituée à Rome par Numa Pompilius en l'honneur de

Mars. Il choisit parmi la plus illustre noblesse de Rome douze citoyens prêtres qu'il appela saliens, de *saltare*, sauter, à cause du sautillage imitant le pétillement du sel jeté sur le feu en brûlant les victimes. Les premiers prêtres saliens portaient le nom de saliens palatins. *Tullius Hostilius* créa, plus tard, une seconde troupe qu'il appela *agonales* et *collini*. Ces prêtres portaient des robes de différentes couleurs avec la toge bordée de pourpre et des bonnets très hauts formés en cône; quelques-uns ajoutaient à ce costume un plastron d'acier sur la poitrine. Outre cette première étymologie, des auteurs anciens en donnent une seconde qui, dérivant toujours du verbe *saltare*, serait *salii*, de ce que les prêtres allaient par les rues en dansant après leurs sacrifices. Ils tenaient alors à la main gauche de petits boucliers appelés *ancilia*, et à la droite une lance ou un bâton avec lequel ils frappaient la cadence sur les boucliers les uns des autres. Ils chantaient en même temps des hymnes en l'honneur des dieux. Parmi ces hymnes, un est souvent cité chez les auteurs anciens sous le vocable *Saliare Carmen*. Le chef des saliens était honoré du titre de *præsul* ou *magister saliorum*. Festus Pompeius parle de filles saliennes appelées *virgines saliares*, engagées par les prêtres pour les accompagner dans leurs cérémonies. Elles portaient un costume militaire nommé *paludamentum* ; leurs têtes étaient recouvertes d'un bonnet non moins élevé que ceux des saliens. On trouve peu de traces de leur existence, et Festus Pompeius est le seul auteur donnant des notes sur les saliennes. Rome, malgré l'institution de Numa, ne fut pas la première ville qui eut ces prêtres; on en trouve dans d'autres villes et antérieurement portant le nom d'*augustales*, *hadrianales*, *antonini*, du nom des empereurs sous lesquels ils firent leurs sacrifices.

SALII, SALITORES, SALISSUBSULES. La coutume prit à Rome de donner ces noms à tous ceux faisant,

pour ainsi dire, métier de danser seulement ou d'accompagner leurs danses de chants.

SALMOXIS. Danse grecque classée dans les danses privées.

SALTARELLO. Danse très répandue dans les campagnes environnantes de Rome; les mouvements de la danse et de la musique ont un caractère exceptionnellement original; c'est une véritable lutte d'agilité entre les danseurs. Le cavalier joue de la guitare et sa dame frappe sur un tambour de basque pendant la danse. Ce divertissement fait surtout les délices des vignerons qui excellent à la danser. Le nombre des couples n'est pas limité, et les pas sont serrés, petits et précipités, tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre.

SALTATION. Mot remplaçant celui de danse chez les Romains. Selon Théophraste, le premier *saltans* fut un Sicilien du nom d'Andron. Plutarque définit la saltation comme composée de trois parties : la première, le mouvement au moyen du saut; la seconde, la figure ou la figuration; la troisième, la démonstration ou la représentation de l'objet ou du fait. Meursius, dans son Traité *De saltatione antiqua veterum*, ne laisse aucune notion utile à la connaissance exacte de cette première saltation; il se contente de citer les noms de deux cents danses différentes usitées anciennement.

SALTIMBANQUE. Ce mot, du latin *saltare*, s'appliquait primitivement au danseur de corde seulement; plus tard il fut donné au danseur trivial ou bouffon et il est inutile de rappeler la signification qui lui est donnée actuellement. La danse n'a presque rien à voir dans ses attributions actuelles.

SALUT. Le salut du cavalier n'a pas malheureu-

sement conservé l'ancienne pratique; le laisser-aller dans la danse a amené le laisser-aller dans le salut. Il y a quelques années, le salut avec hochement de tête de côté, loin de trahir l'idée respectueuse à l'égard de la personne saluée, trahissait le contraire. On l'a presque abandonné, à la grande satisfaction générale. Le cavalier, pour saluer, incline lentement et un peu la tête devant la personne; il se relève lentement et glisse en même temps légèrement le pied gauche en arrière; lentement encore il rapproche le pied droit du pied gauche. Il est indispensable de glisser le pied gauche et non le droit en arrière, car, si la dame vous offre la main, votre main droite en s'avançant doit être sur la ligne perpendiculaire du pied droit resté devant. Après s'être relevé, le cavalier fait deux ou trois pas marchés en arrière restant face à la personne; il ne doit tourner le dos qu'à une certaine distance. Dans le salut avec le chapeau, le cavalier, en inclinant le haut du corps et la tête en avant, tient son chapeau de la main droite, le bras abaissé naturellement le long de la jambe droite; la coiffe du chapeau doit être tournée du côté de la jambe et jamais en dehors. On a ri beaucoup et on rit encore des cavaliers qui, en s'inclinant, tiennent leur chapeau avec les deux mains, la coiffe en dehors, comme s'ils désiraient exhiber les initiales gravées au fond de leur chapeau.

SANS-SOUCI (LE). Ancienne contredanse française usitée vers 1815 et composée par le professeur Marin Pichon, pour quatre couples avec les pas suivants. Placés sur deux sens différents : 1° en avant deux; 2° chassez; 3° traversez; 4° croisez; 5° balancez avec les dames; 6° tour de mains. La contre-partie faite successivement.

SARABANDE. Danse très répandue en Espagne dès le XVIe siècle; elle était plus lente que le menuet avec lequel elle présente quelque analogie. Selon quelques écrivains, son nom serait tiré de *Sara Candar*, comé-

dienne espagnole qui, la première, la dansa en France. Selon d'autres, *sarao*, qui signifie bal en espagnol, serait son étymologie. D'aucuns enfin lui donnent les Sarrasins pour inventeurs. La mesure est en trois temps et est grave et lente, malgré son caractère espagnol. Le *Dictionnaire de Tréroux* la définit ainsi, et c'est chez lui que l'on peut trouver la note la plus vraie à ce sujet :

« Sarabande, composition de musique et de danse qui est de mouvement ternaire et qui, ordinairement, finit en levant, à la différence de la chaconne qui se termine en baissant la main quand on bat la mesure : *saltatio numerosa*. La sarabande n'est à bien parler qu'un menuet dont le mouvement est grave, lent, sérieux. Elle est venue des Sarrasins comme la chaconne. »

En 1881, Mlle Laure Fonta, aussi célèbre à l'Opéra que savante et érudite bibliophile, organisa une sarabande dans un bal particulier; un grand succès couronna sa reproduction chorégraphique.

SATYROS. Danse privée des Grecs dans laquelle les danseurs représentaient des satyres. Platon, dans son *De lege*, la mentionne comme hérissée des plus grandes difficultés. Suivant Lucien, Athénée et Pollux, le danseur était couvert d'une peau de bouc et la tête dissimulée sous une épaisse perruque formée de longs poils de cet animal.

SAUTEUSE. Nom d'une danse presque moderne, usitée anciennement après la grave valse à trois temps, afin de jeter une note plus gaie dans la danse. Sur une mesure en 2/4 ou 6/8, il suffit de sauter tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre; un temps pour chaque saut. On tourne comme dans les valses, le cavalier conduisant sa dame par le bras droit enlacé autour de sa taille. On voit très souvent dans nos bals danser cette sauteuse qui est devenue l'apanage de tous les mauvais valseurs;

mise sur une mesure en trois temps et dansée rapidement, elle produit un effet très désagréable à l'œil des spectateurs.

SCÉNIQUES (JEUX). Ces jeux consistaient chez les Romains en danses au son des flûtes et en postures le plus souvent plaisantes et ridicules; les récits ou chants en étaient supprimés. Tite-Live nous apprend qu'ils furent institués à Rome en 392, sous le consulat de Sulpicius Peticus. Les premiers essais en furent assez anodins. Quelques comédiens venus d'Étrurie sur la demande du consul dansèrent sur les places publiques; mais l'absence de paroles accompagnant leurs gestes nuisit à l'effet qu'ils s'attendaient à produire et le goût de ces jeux ne vint qu'avec les chants mêlés aux danses.

SCHÉMA. On trouve quelquefois ce mot employé pour remplacer celui de chorégraphie, c'est-à-dire impliquant l'idée d'une figuration écrite de signes, de plan descriptif; il fut parfois employé pour indiquer une surface sur laquelle des lignes graphiques étaient tracées en représentant des mouvements de jambes et de pieds. Ce mot ne peut remplacer celui de chorégraphie, mais peut donner une idée générale des figures ou dessins tracés dans la chorégraphie.

SCIAMACHIE. Nom d'une sorte de pyrrhique indiquant le combat d'un danseur avec des ombres.

SCIROPHORIES. Fêtes dansées dont on ne trouve aucun document, le nom seul et sa consécration à Minerve restent.

SCOTTISH OU SCHOTTICH. Les deux noms de cette danse accusent deux origines, l'une anglaise, *scottish*, et l'autre allemande, *schottich*. Danse moderne introduite à Paris vers 1849, quelques années après la polka

dont elle est un dérivé. Les Anglais la sautent en la dansant, et les Allemands la glissent en la valsant. Plusieurs modes sont usités dans la pratique de cette danse presque délaissée depuis quelque temps; ces modes différents se sont suivis à tel point que je dois les rappeler tous sans oublier de noter celui principalement usité actuellement, c'est-à-dire convertir le pas de la schottish en valse à deux ou à trois temps. — Premier mode. NOTA : Comme dans toutes les valses, le cavalier commence le pas du pied gauche, et la dame du droit; faire un pas de polka complété par un temps sauté sur le pied terminant le pas; faire un second pas de polka et temps sauté sur l'autre pied; sauter deux fois sur un pied, deux fois sur l'autre; deux fois encore sur un pied et deux fois sur l'autre. On recommence ces pas avec le même pied parti le premier. La musique de la scottish est en quatre temps : la musique doit se conformer à deux mesures coulées suivies de deux autres piquées et détachées; c'est ainsi qu'elle peut correspondre facilement aux pas des danseurs. Sur les deux premiers pas de polka, cavalier et dame ont soin d'étendre longuement les pas qu'ils font sans tourner, se dirigeant de droite à gauche une fois, et de gauche à droite une seconde fois. Les huit temps sautés s'exécutent en tournant; ils doivent être finis en se retrouvant sur la ligne circulaire identique à celle sur laquelle ils ont commencé.

SCOTTISH VALSÉE. Dans cette scottish, les huit temps sautés sont remplacés par quatre pas de valse à deux temps. Si l'oreille des danseurs est assez initiée à la mesure, si leur souplesse le permet, ils peuvent remplacer la valse à deux temps par celle à trois temps.

SCOTTISH AVEC GALOP ET VALSÉE. Les deux premiers pas de polka sont remplacés par quatre chassés continus, c'est-à-dire faits quatre fois avec le pied, une

fois d'un côté; ils sont recommencés de l'autre côté et suivis de quatre pas de valse à deux temps. — Nota : Quand par hasard l'orchestre joue une scottish dans les bals, il est d'usage de la valser entièrement en supprimant les deux premiers pas de polka. Bien que très gracieuse, cette danse est tombée en désuétude.

SEGUEDILLAS BOLEROS. Danse espagnole, ainsi nommée parce qu'elle est dansée en tenant une guitare. C'est le boléro dansé sous une forme plus variée par quatre, six, huit personnes avec des mouvements rapides accompagnés de petits sauts. La danse est très populaire; ajoutons que Blasis lui prête une origine maure comme à plusieurs danses espagnoles.

SEILÉNOS. Danse laconique du genre de la satyros (voir ce mot); elle n'en différait qu'en ce que l'acteur représentait Silène; son exécution était lente et difficile.

SERPENTINE (DANSE). Bien que cette danse, que l'on devrait appeler danse des lumières, ne soit en aucune façon du domaine de l'art, je ne puis la passer sous silence. Non seulement elle captive tous les regards aux Folies-Bergère, mais en Angleterre les dames de la société la pratiquent dans les salons, sous le nom de danse serpente. Tantôt en valsant, tantôt en bostonnant, elles font prendre aux larges plis de leurs robes des formes aussi variées que gracieuses. Les pas de la danse ne sont rien, tout pour les danseuses consiste à donner le plus de grâce possible à leurs robes en les élargissant, les ramenant devant ou derrière et même en largement les étalant sur le devant. Toutes les danses, polkas, valses, polkas-mazurkas, donnent motif à serpenter la robe et la danse. Toutefois, il y a loin de cette façon de *serpenter* la danse en Angleterre à la danse serpentine introduite en France par Loïe Fuller aux Folies-Bergère, il y a à peine trois ans.

Cette danse serpentine consiste en un enroulement d'étoffes autour de la danseuse formant les dessins les plus capricieux. Des flots de lumière électrique, projetés de tous côtés alternativement, représentent la danseuse comme une fleur à laquelle les rayons du soleil donnent instantanément des couleurs variées et différentes. Par le talent de la danseuse et par la science de l'électricité, Loïe Fuller est arrivée à produire des effets merveilleux.

L'engouement du public à admirer la créatrice de ce nouveau genre de danse est tel que des imitatrices se sont produites et peut-être, la danse serpentine fera-t-elle école. L'originalité de la création de cette façon d'interpréter la danse mérite d'être conservée dans les annales de l'art et, en nous contant son histoire, notre confrère Charles Fromentin aura bien mérité de tous les amateurs et de tous les érudits en chorégraphie.

« Née à Chicago, il n'y a guère plus de vingt ans (1893), d'une famille riche et de sens pratique, Loïe Fuller aurait pu, comme les demoiselles ses compatriotes, devenir une plantureuse bourgeoise, la femme de quelque gros et opulent marchant de salaisons. Mais à peine avait-elle passé l'âge des robes courtes, que miss Fuller disait adieu à sa ville natale et s'engageait, sans rien dire à personne, dans une troupe d'artistes nomades. Jolie, brune, musicienne, instruite comme un bas-bleu et douée d'une voix magnifique, elle se moquait bien des petits triomphes mondains. Elle aimait mieux s'en aller de ville en ville, tantôt jouant l'opérette, tantôt la tragédie. Ici, soubrette de vaudeville ; là, prima donna de grand opéra.

« Un matin, dans une chambre d'hôtel de je ne sais quel pays d'Amérique, elle reçut soudainement un cadeau qui devait changer sa vocation : c'était une robe que lui envoyait d'Extrême-Orient une amie généreuse, tissu merveilleux de finesse, de transparence, d'éclat et de solidité. Miss Fuller, tout heureuse du riche pré-

sent, s'enveloppa des plis de cette gaze incomparable, et dans la psyché qui faisait face à la fenêtre, regarda combien elle paraissait jolie ainsi. Mais elle était bien longue, cette robe ; comment faire pour la soutenir? Et prenant une ficelle qui traînait sur la table, Fuller releva sous sa gorge, toujours ignorante du corset, l'étoffe traînante et transforma en une jupe Empire le fouillis d'étoffe lumineux. Mais, ô surprise! tandis qu'elle se balance devant son miroir, dodelinant de la tête, soulevant, avec de grands gestes lents, les plis qui l'enroulent, elle voit devant elle un tableau merveilleux. Le soleil, qui, par derrière, éclaire la chambre et se joue dans la gaze, fait surgir sous ses yeux une apparition exquise. Non, non, ce n'est plus elle! l'artiste bohème des troupes en tournée; comme la Marguerite de *Faust* sous les bijoux, elle ne reconnaît plus son visage; c'est un gracieux fantôme qui, dans un reflet, est là devant elle et lui sourit.

« Ce jour-là la danse serpentine était trouvée, et la chanteuse, délaissant les théâtres, ne rêva plus qu'envolées de jupes dans des ruissellements de lumière. »

Mais nous ne saurions dire que par la suite des mésaventures ne devaient pas se produire, et ce ne fut qu'à Paris, aux Folies-Bergère, que cette artiste (elle a droit au titre) reçut la récompense de son travail ; elle eut, et elle a encore, à Paris, plus de succès que ne lui en procura, à New-York, l'impresario américain.

Parler de la théorie de la danse serpentine serait parler des projections de lumière électrique plus que des mouvements ou pas chorégraphiques : poses, attitudes, renversements, ports de bras constituent seuls les pas de cette danse avant tout lumineuse. Inutile d'ajouter que la grâce en est l'élément constitutif, et que la souplesse de tous les membres doit égaler la versatilité des ombres projetées par les flots lumineux. Nous voyons maintenant au Cirque la danse

serpentine exécutée à cheval, et l'effet qu'elle produit est plus séduisant encore au Cirque qu'aux Folies-Bergère.

SICHTHARIS. Danse des Grecs classée dans les danses privées et particulière aux Libyens ; elle jouissait chez eux d'une certaine faveur; les auteurs anciens en parlent très peu.

SICILIENNE. Danse d'origine italienne usitée en Sicile et importée en France vers 1850 sous forme de valse par le professeur Gawlikoski (à ce que l'on disait), mais je crois rester dans le vrai en disant que ce professeur composa une charmante sicilienne sans se préoccuper de l'antique sicilienne des Italiens. L'ancienne, très répandue en Italie, ressemblait au passe-pied par ses petits pas serrés, croisés et dansés très gaiement sur une mesure alerte en 6/8.

SICILIENNE MODERNE. On dansa vers 1850 une danse appelée ainsi sous forme de valse due à l'auteur que je viens de nommer et composée des pas suivants sur une mesure en 6/8. On a publié plusieurs airs de sicilienne, mais aucun ne répond à la danse aussi bien que le premier, que l'on peut appeler air original. Comme dans les valses, le cavalier commence du pied gauche et la dame du pied droit : deux petits battements sur le coude-pied, un dégagé, un fouetté derrière avec un pied; suit un dégagé de l'autre pied et reprendre le même pas de l'autre côté avec l'autre pied. On tourne sur la seconde partie du pas. Cette danse vécut à peine un an ou deux à Paris.

SICINNISTICÆ. Nom donné chez les Romains aux danseurs qui s'étaient créé une grande réputation dans la danse sicinnis. On le trouve souvent sans pouvoir se rendre compte de son étymologie par rapport à la danse

et Pollux est le seul auteur sur lequel nous puissions affirmer la signification du mot.

SIKIMATIKÈ. Nom d'une danse privée des Grecs, qui tient son nom, d'après Athénée, du citoyen grec Sikimatikè, danseur de profession et inventeur de la danse.

SIKINNIS. Les Grecs appelaient ainsi le troisième genre de leurs danses théâtrales. Le poème satyrique, dont cette danse servait d'ornement, était une pastorale jouée après les tragédies et dont les plaisanteries cherchaient à faire disparaître la gravité de la tristesse répandue par l'action sérieuse de la pièce représentée. La sikinnis répondait à notre genre trivial interprété par le danseur comique, en y ajoutant un genre satyrique. Le Dictionnaire de Compan fournit des détails pleins d'intérêt sur ce genre de danse en lui donnant le nom de pastorale, improprement, je crois.

« La pastorale qui succédait à la tragédie était composée d'acteurs travestis, le plus souvent, en satyres ou Silènes, en Ménandres et autres personnages semblables pris dans le cortège ordinaire du dieu Bacchus; lesquels, par leurs chansons libres, leurs bons mots, leurs traits satyriques et leurs danses grotesques tâchaient de dissiper la mélancolie des spectateurs. »

Les mouvements de ces danses seraient très difficiles à décrire, car ils avaient presque toujours pour but de caricaturer tel ou tel personnage en vue dans la ville, dans le peuple ou dans les fonctions publiques. Chez les Romains, les danseurs de Sikinnis étaient appelés atellanes et jouaient des pièces identiques à celles des Grecs; on donna ce nom aux danseurs parce que le genre de danse satyrique vint de la ville d'Atella en Toscane où elle fut représentée pour la première fois. La sikinnis devint par la suite tellement licencieuse et impudique que le sénat romain se vit forcé de l'interdire.

SISONNE. Temps de danse sauté et très usité dans les danses de ville aux premiers ans du XVIIIe siècle. On le dit inventé par Mme de Maintenon qui l'exécutait avec une grâce majestueuse ; c'est du reste à elle que nous devons également le pas de zéphire. Le pas de sisonne s'exécute ainsi : placé à la cinquième position, le pied droit devant, pliez les genoux, sautez sur le pied droit en relevant en même temps le pied gauche derrière le mollet droit et restez plié. Un assemblé termine le pas, afin de ne pas laisser le corps reposer sur une seule jambe. Aussi trouve-t-on souvent réunis les deux pas : sisonne assemblé. Si un pas doit suivre le sisonne, la jambe reste élevée et l'assemblé est supprimé. Le pas de sisonne se fait en avant et en arrière, selon que la jambe est élevée par devant ou par derrière. Outre ce sisonne simple, on fait aussi des sisonnes doubles ou battus et des sisonnes développés. Dans les premiers, la jambe élevée vient battre une ou deux fois devant ou derrière celle qui supporte le corps, après le saut. Dans les seconds, la jambe reste élevée à la hauteur de la hanche quand le sisonne est terminé. Ce dernier sisonne relevé sert toujours de préparation à un autre pas et le plus souvent à une pose ou à une attitude.

SKIPHISMOS. Danse grecque ancienne, appelée aussi xiphismos de ce que les danseurs en l'exécutant portaient des glaives nus dans les mains ; elle était classée dans les danses militaires.

SOPHIE (LA). Ancienne contredanse usitée vers 1815 et composée par le professeur Marin Pichon ; elle était dansée par huit danseurs, cavaliers et dames exécutant les pas ci-dessous :

Traverser en donnant la main droite, puis revenir en se donnant la main gauche ; balancer avec sa dame sans se quitter les mains ; faire une demi-queue de chat, aller en avant deux, puis faire dos à dos ; aller en avant

quatre et par la chaîne anglaise revenir à ses places. La figure était continuée par les autres danseurs.

SOTADES. Nom donné chez les Romains aux mimes dont les railleries les plus mordantes déchiraient les citoyens dont ils représentaient la vie et les actes. On les appelait aussi maroniti, du nom de Maronite, leur protecteur.

SOTERIES OU STEINÈS. Fêtes grecques, accompagnées de danses dans lesquelles on cherchait à remercier Jupiter comme étant le conservateur de la santé publique.

SPHÉRISTIQUE. La sphéristique comprenait chez les Grecs tous les exercices dans lesquels les jeunes gens se servaient d'une balle; elle faisait partie intégrante de l'orchestrique. Du temps d'Homère elle était déjà très en honneur, car le poète en fait un des amusements favoris de ses héros. On peut consulter à ce sujet les Mémoires de Burette à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, ainsi que l'article de l'*Encyclopédie* d'Alembert. Tous deux sont unanimes à louanger la sphéristique comme étant un des grands ressorts de l'éducation physique.

STATICULI. Nom donné chez les Romains à des danseurs pantomimes dont les bras seuls agissaient pendant que les jambes restaient inertes. Cétaient des sortes de momies pantomimes.

STROBILOS. Nom d'une danse grecque empreinte, comme son nom l'indique, de la plus grande lascivité.

SWEDICHT. Danse écossaise fort répandue en Angleterre et rapportée en France depuis quelques années par Mme la duchesse d'Uzès, chez laquelle on la dansa

pour la première fois. Elle a beaucoup d'analogie avec la danse anglaise de Sir Roger de Coverley, mais présente plus d'entrain et d'animation. Depuis 1881, année de son introduction chez nous, elle n'a cessé d'être pratiquée comme divertissement dans les bals privés. Elle est dansée par un nombre indéterminé de couples placés sur deux lignes parallèles, les cavaliers d'un côté et les dames de l'autre, chaque cavalier faisant face à sa dame. Tous les couples exécutent alternativement la figure faite par le premier couple.

1° *Promenade.* Le premier cavalier, donnant la main droite à la main gauche de sa dame, parcourt rapidement l'espace compris entre les deux lignes de danseurs et revient à sa place. 2° *Tours de mains.* Le cavalier donne le bras droit au bras droit de sa dame et tourne un tour avec elle, puis tourne de la même manière avec la seconde dame, pendant que sa dame tourne par le bras gauche avec le second cavalier; le premier cavalier revient tourner par le bras droit avec sa dame, puis avec la troisième dame et sa dame avec le troisième cavalier; ainsi de suite, jusqu'à ce que le cavalier ait tourné avec toutes les dames, et que la dame ait tourné avec tous les cavaliers. 3° *L'arche.* Tous les danseurs mettent le genou droit à terre et le premier couple passe, en se tenant par la main, au-dessus de tous les danseurs agenouillés ; il revient ainsi à sa place primitive. 4° *Les vagues.* Cavaliers et dames se lèvent et se donnent les deux mains, chaque danseur avec sa dame ; ils avancent et reculent plusieurs fois, pendant que le premier couple passe entre eux en avançant et en reculant jusqu'à ce qu'il soit arrivé à l'extrémité des lignes. *Le pont.* Tous les danseurs, se tenant toujours par les mains, les élèvent en formant un pont sous lequel passe le premier couple pour reprendre sa place. *Chaîne.* Le premier cavalier et la première dame tournent ensemble par la main droite et ensuite par la main gauche avec tous les danseurs l'un après l'autre. Le cavalier tourne avec sa dame par le bras droit

et avec les autres dames par le gauche. Le bras droit de la dame avec son cavalier et le bras gauche avec les autres. Cette figure est reproduite par tous les couples successivement. La danse devrait être exécutée sur un air spécial qui marque le mouvement des pieds précipité et le moment où les danseurs agenouillés frappent dans leurs mains les temps de la mesure, pendant que le couple exécutant la figure passe au-dessus d'eux. Cette musique originale a été copiée sur le thème rapporté d'Angleterre ou d'Écosse (je ne le sais) par Mme la duchesse d'Uzès, et le compositeur Signoret en a fait la transcription ; le tout, danse et musique, a été publié en 1889 chez Borneman.

SYBARITIKÈ. Danse grecque usitée dans les festins dans laquelle les danseurs simulaient l'état dans lequel se trouve un convive dont l'estomac est trop chargé de victuailles et la tête trop échauffée par le vin de Chypre (voir Horace).

T

TAGLIONI (LA). Danse moderne de salon composée par Mme Marie Taglioni, issue des illustres Taglioni et danseuse à l'Opéra. La musique est de Philippe Stultz. La taglioni a été publiée en 1861 chez Heugel, et, malgré tout le succès auquel elle avait droit, est restée dans les cartons de l'éditeur. La composition charmante de cette danse méritait un sort plus heureux et c'est le moment d'accuser les danseurs de tout sacrifier à la valse. Musique et danse de la taglioni auraient dû attirer d'autant plus leur attention que le nom de l'auteur chorégraphique inspirait une confiance légitime et légitimée.

Théorie de la taglioni. La taglioni se compose de cinq figures comme notre quadrille, et est exécutée

avec des pas au lieu d'être simplement marchée. *Différents pas de la taglioni:* La première figure se fait avec le pas de la polka, la seconde avec le pas de la polka-mazurka, la troisième avec le pas de menuet, qui s'exécute ainsi: 1er temps: pliez lentement les genoux; 2e temps: avancez le pied droit à la quatrième position sur la pointe; 3e temps: ramenez en vous relevant le pied gauche à la troisième position derrière. Ce pas se fait en avant, en arrière, de côté. Le pas de la quatrième figure est le pas de la valse espagnole, qui se compose de trois pas marchés sur les pointes et alternés de chaque pied; il se fait en avant, en arrière et de côté. Le pas de la cinquième figure est celui du galop, c'est-à-dire des chassés continus faits avec le même pied. Pour tourner, les danseurs font les chassés alternés de chaque pied, le cavalier les commençant du pied gauche et la dame du pied droit. — *Théorie des figures.* 1re figure (mouvement de polka): Les deux couples font un tour de valse entier (16 mesures); le premier cavalier et la dame de vis-à-vis font un tour de valse au milieu (4 mesures); ils retournent ensuite à leurs places et chacun fait un tour de valse avec son partenaire (4 mesures); même figure pour le second couple (8 mesures); le cavalier avec sa dame valsent en passant au centre, pendant que l'autre couple se sépare en tiroirs, puis il revient à ses places (16 mesures); chaque cavalier prend avec sa main droite la main gauche de la dame de vis-à-vis et lui fait faire un quart d'évolution en la faisant passer devant lui, et ainsi de suite quatre fois. Chacun doit finir en retournant à sa place (16 mesures). Les deux couples font un tour de valse entier. — 2e figure (mouvement de polka-mazurka): Introduction (16 mesures) et révérences de chaque couple à sa place. Chaque cavalier prend de sa main droite la main gauche de sa dame et fait avec elle un demi-tour de promenade; les deux dames rentrent au centre en se donnant la main, puis chaque cavalier fait tourner sa dame devant lui en pivo-

tant sur place (8 mesures); en avant quatre des deux couples; au centre, les cavaliers prennent les deux mains des dames de vis-à-vis et font avec elles un demi-tour; ils reprennent, de la main droite, la main gauche de leurs dames et les font passer devant eux pour finir en places (8 mesures). La même figure est recommencée pour reprendre ses places (8 mesures). Les deux couples font le moulinet de la main droite et demi-tour de chaque cavalier, puis chaque dame recule aux angles (4 mesures). En avant quatre et en arrière (4 mesures); moulinet et demi-tour pour reprendre ses places (4 mesures); chaque cavalier avec sa dame fait un tour de polka sur place (4 mesures); même figure pour la main gauche et l'on recommence la promenade pour finir (16 mesures). — 3e figure (mouvement de menuet): Chaque cavalier prend de sa main droite la main gauche de sa dame, la place en face de lui et tous deux font une grande révérence; ils font un quart de tour pour se placer en face du vis-à-vis et grande révérence. Chaque cavalier prend ensuite de sa main gauche la main droite de la dame de vis-à-vis et fait un quart de tour en se trouvant dos à dos avec l'autre couple. Les quatre danseurs reviennent à leurs places, grande révérence (13 mesures). Chaque couple fait un balancé sur place; en avant quatre. Chaque cavalier prend les deux mains de la dame de vis-à-vis. il la fait passer devant lui en faisant un quart de tour et balancé sur place. Chaque cavalier, main gauche dans la main gauche de la dame placée près de lui, la fait passer devant lui. et, prenant de sa main droite la main droite de la dame de vis-à-vis, la reconduit à sa place, grande révérence (12 mesures). Demi-chaîne des dames; elles finissent en face du cavalier de vis-à-vis, révérence; demi-chaîne des dames de la main gauche à son cavalier, révérence (9 mesures). Cette figure doit se faire avec le pas de menuet. — 4e figure (mouvement de valse espagnole, 3/4): Chaque cavalier croise les mains avec sa dame, en avant quatre; chan-

gement de dames en se croisant les mains avec celles de vis-à-vis ; les cavaliers seuls changent de places (8 mesures) ; on recommence la même figure une seconde fois après que les cavaliers reviennent à leurs places (8 mesures). Demi-rond : chaque cavalier prend de sa main gauche la main gauche de sa dame, la fait tourner ; les dames passent au centre et les cavaliers reculent en conduisant leurs dames sans se quitter les mains (16 mesures). On recommence la première figure avec les mains croisées (16 mesures). Demi-chaîne des dames, tour de main avec le cavalier de vis-à-vis, fini aux angles ; les dames traversent en biaisant, croisent les mains au centre, font un tour en revenant à leurs places pour croiser avec leurs cavaliers (16 mesures). Nota : Si ce sont quatre dames qui dansent, les deux autres répètent cette dernière figure ; sinon, les deux premières dames la font deux fois. — 5ᵉ figure (mouvement de galop) : Introduction (8 mesures). En avant quatre et en arrière, main droite dans la main gauche de la dame de vis-à-vis, quart d'évolution, demi-chaîne anglaise pour revenir à ses places (8 mesures). Chaque cavalier un quart de tour, galop en valse avec sa dame ; demi-chaîne des dames (4 mesures) ; second quart de tour avec la dame de vis-à-vis ; demi-chaîne des dames (4 mesures). La même figure une seconde fois pour revenir à ses places (8 mesures) ; chaque cavalier, avec sa dame, fait le galop en avant et en arrière ; un quart de tour et en triangle quatre fois (16 mesures). Demi-tour de galop et chaîne anglaise (4 mesures). Marche des quatre danseurs en avant et révérences pour finir. La taglioni peut être dansée par quatre dames, au lieu de l'être par deux, avec deux cavaliers.

TAMASCHA. Danse nationale de Mingrélie, très en honneur dans le peuple ; elle est le premier bal de l'année et revient à chaque anniversaire. On la trouve

citée dans un article du *Tour du monde*, intitulé : *Une visite à la princesse de Mingrélie*, par Mme Carla Serena.

TAMBOURIN (LE). Ancienne danse, qui fut très en vogue sur les théâtres du XVIIIe siècle. L'air en deux temps est gai et sautillant; il est spécialement affecté à la danse. Au moment où les flûtes imitaient l'ancien flûtet des Provençaux, la basse marquait très fortement la note du tambourou (tambourin).

TANTAC. Nom d'une danse malaise usitée à Ceylan et dans quelques îles voisines. Cette danse, ainsi que les instruments qui l'accompagnent, était connue dans la Perse et dans une partie de l'Arabie. Tout le corps entier est en mouvement, jusqu'aux yeux qui brillent et s'animent. C'est toujours la femme qui, parée d'étoffes éblouissantes, ouvre la marche et invite successivement tous les hommes; ceux-ci lui remettent le tribut ou solde d'usage qu'elle partage avec les musiciens.

TARENTELLE. Danse nationale des Napolitains; on suppose qu'elle doit son nom à la tarentule, sorte d'araignée des environs de Tarente, dont la morsure demandait les plus grands soins. La vivacité de la danse serait en rapport avec celle de l'animal. La tarentelle, avec ses airs remplis de triolets répétés, électrisait et faisait évanouir les malades, à ce que prétendent quelques auteurs. C'est ainsi qu'en parle Dupaty dans ses *Lettres sur l'Italie*. Le rythme et les pas sont saccadés et vifs, avec nombre de petits battements sur le cou-de-pied et de glissades coupées. Elle est exécutée par un cavalier se tenant par les mains, puis, de temps à autre, se séparant et se poursuivant. Compan la cite sous le nom de tarentule.

TARENTELLE DES SALONS. Danse moderne. En

1849, M. Michaud, professeur de danse à Londres, composa et importa à Paris une tarentelle-valse à l'usage des salons; musique et danse étaient fort gracieuses, mais trop difficiles, et n'eurent point le succès mérité. L'auteur avait trop présumé des talents des danseurs de ville, qui déjà commençaient à négliger les exercices préliminaires de la danse. Les danseurs tournaient, avançaient, reculaient, se croisaient obliquement à droite et à gauche, ou parallèlement l'un à l'autre, en exécutant les pas suivants : 1° promenade du cavalier conduisant sa dame par la main et faisant, tous deux, trois chassés alternés de chaque pied; temps d'arrêt; seconde promenade et second temps d'arrêt; 2° huit glissades continues du même pied en ligne oblique et parallèle à l'un des côtés du salon sur la droite; de même ensuite sur la gauche; 3° valse avec le pas de zéphire (voir ce mot à la lettre Z); 4° glissades coupées suivies de deux petits battements sur le cou-de-pied. Placé à la troisième position, le pied droit devant; glissez ce pied à la deuxième position à droite, ramenez vivement le pied gauche à la troisième position derrière sur la pointe; restez un temps ainsi placé; glissez ensuite le pied gauche à la seconde position et ramenez vivement le droit sur la pointe à la troisième position, et restez un temps d'arrêt. On répète ce pas sur place plusieurs fois de suite et on le tourne après; 5° les chassés alternés comme au commencement de la tarentelle.

TCHINGUÉ. On appelle ainsi chez les Turcs les danses par lesquelles on termine les divertissements des noces; le nom de ces tchingué leur vient du mot *tching*, harpe, au son de laquelle elles sont dansées. Les filles jouissent d'une grande réputation de grâce et d'habileté dans leurs mouvements en imitant par des cliquetis le bruit des castagnettes.

TÉLÉSIAS. Danse guerrière très en honneur chez les

Grecs anciens et citée par beaucoup d'auteurs comme danse pyrrhique.

TEMPS. On appelle en danse un temps un mouvement de jambe, la partie d'un pas; le temps est simple ou composé, suivant qu'il comporte plusieurs mouvements. En mesure, le temps indique les divisions de la mesure, et on entend par temps fort celui qui commence cette mesure.

TÉTARD (LE). Nom d'une ancienne contredanse française usitée dans les campagnes; le nom seul en est resté.

THERMASTRIS. Danse guerrière des anciens Grecs, qualifiée de furieuse par Athénée. Les danseurs, bras nus jusqu'aux épaules, agitaient de longues épées et des haches au son de la flûte. Il ne faut pas, dit Angénor, dans ses *Fêtes et Courtisanes de la Grèce*, confondre cette danse avec la kibustèse et le xiphismos, car dans la thermastris les danseurs tenaient longtemps la tête baissée et faisaient des gestes lascifs. Ils roulaient en cercle leurs cheveux pendants, se mordaient les muscles et finissaient par se déchirer eux-mêmes les bras avec le fer dont ils étaient armés.

THIROCOPICON. Danse tragique des Grecs anciens, semblable à celle appelée kroustyron.

TITANÈS. Danse guerrière des Grecs, qui, suivant Lucien, représentait le combat et la défaite des Titans.

TOMBÉ (PAS). Nom d'un temps de danse usité dans la danse de théâtre et précédant souvent les pas et les attitudes. On l'exécute en s'élevant primitivement sur la pointe d'un pied et en pliant ensuite les genoux et restant sur les genoux pliés. Pour le faire avec le pied droit,

poser le corps sur la jambe gauche et écarter la jambe à la seconde position, ramener après le pied droit à la cinquième position derrière. L'inverse est fait si le pas est commencé du pied gauche. Ayant été anciennement employé dans les danses appelées gaillardes, on le rencontre quelquefois nommé pas de gaillarde.

TONADILLAS. Nom d'une danse espagnole du genre des boléros ; très vive, passionnée et tournée rapidement par une dame et un cavalier.

TONGA (LA). Danse tirant son nom des habitants de l'île de Tonga qui s'y adonnent avec frénésie. Cook en donne une très intéressante description dans le récit d'une fête donnée par le roi Fineau : « Le concert durait depuis environ un quart d'heure, lorsque vingt femmes entrèrent dans l'arène. La plupart d'entre elles avaient la tête ornée de fleurs cramoisies de la rose de Chypre ; quelques-unes étaient parées de feuilles d'arbres très habilement découpées. Elles formèrent un cercle autour des messieurs, le visage tourné de leur côté, et chantèrent un air auquel ceux-ci répondirent sur le même ton. Pendant ce temps, les femmes accompagnaient leurs chants de mouvements très gracieux et en faisant un pas en avant et en arrière. Peu après, elles se tournèrent vers l'assemblée et chantèrent pendant quelque temps, puis se retirèrent lentement à l'endroit de l'arène opposé à celui des spectateurs. Il s'en détacha alors une de chaque côté qui se rencontrèrent, passèrent l'une devant l'autre et continuèrent à tourner autour de l'arène jusqu'à ce qu'elles aient rejoint leurs compagnons. Celles-ci rendues à leurs places, quatre autres de chaque côté passèrent aussi l'une devant l'autre et allèrent s'asseoir ; mais les deux premières étaient restées à l'endroit où elles se trouvaient et furent rejointes l'une après l'autre par la troupe entière qui forma un nouveau cercle autour des musiciens. Bientôt la danse prit un caractère plus

vif : les danseuses faisaient des espèces de demi-tour en sautant; elles battaient des mains, faisaient claquer leurs doigts et répétaient quelques mots avec le chœur des musiciens. Comme, vers la fin, la vitesse de la mesure allait toujours en augmentant, leurs gestes et leurs attitudes variaient avec une vélocité et une rapidité étonnantes. Peut-être on aurait pu se plaindre de la modestie, mais il nous parut que les danseuses avaient plutôt en vue de nous montrer leur souplesse qu'autre chose. Ce ballet de femmes fut suivi d'un autre exécuté par quinze hommes et dans le même caractère, mais avec des gestes différents des femmes : tantôt s'inclinant à droite ou à gauche, tantôt levant une jambe pour ne se tenir que sur l'autre seule. A certains moments, ils accéléraient la danse en battant la mesure avec les mains et en trépignant des pieds. Le ballet dura environ une demi-heure. »

TORDION. Ancienne danse usitée au moyen âge et dont le nom répond peu aux mouvements dansés. Le *Dictionnaire de Trévoux*, sur lequel Feuillet doit avoir pris la définition qu'il donne dans sa *Chorégraphie*, cite le tordion en disant : « Tordion, terme de danse ; c'est le nom qu'on donnait à une ancienne danse qui se dansait avec une mesure ternaire après les basses danses et sur le retour; elle en faisait comme la troisième partie. *Antiquus saltandi motus, torquatio dictus.* C'était une sorte de gaillarde assez semblable avec elle, sinon que le tordion se dansait par bas et terre à terre d'une manière légère, tandis que la gaillarde se dansait en s'élevant de terre. »

TOUR EN L'AIR. Nom d'un pas de danse nouvellement introduit dans la danse théâtrale et consistant à tourner une ou plusieurs fois le corps après avoir pris son élan pour sauter et avant de retomber à terre. Les amateurs sensés de danse théâtrale trouvent que ce pas

appartient plutôt à l'acrobatie qu'à la chorégraphie; je partage en tout point leur avis, car la grâce, dans ces tours, est remplacée par l'adresse et l'agilité, ce qui, dans l'art de la danse, est insuffisant. Souple et gracieux, pour un danseur, mais jamais hercule ou gymnaste.

TOXADARICES. Nom donné chez les Grecs à des fêtes dansantes et chantantes en l'honneur de Toxaris ; fêtes locales, elles sont peu connues.

TRACKTROS. Ancienne danse militaire des Grecs, très goûtée des Thraces, si nous en croyons Athénée.

TRAGIQUE (DANSE). Les Grecs avaient trois genres de danses : tragiques, comiques et satyriques. Le genre tragique était représenté par la danse emmélie, à laquelle Platon a décerné les plus grands éloges. Elle était à la fois noble, grave, majestueuse et admirée de tous les Grecs. Ferdinand Foucque a laissé sur l'emmélie une étude aussi intéressante que celle qu'il a écrite sur la pyrrhique dans la *Revue européenne* citée au mot *Pyrrhique*. Les amateurs de l'art ancien me remercieront de les renvoyer au numéro cité plus haut à la *Danse pyrrhique*.

TRANSSAHARIEN (LE). Quadrille moderne de salon qui n'a jamais franchi les portes des salons parisiens, et que je ne dois rappeler que comme curiosité plus bibliographique qu'artistique. Le transsaharien a été composé par M. Chardonneret, professeur à Orléans, et qui, pour tenter son succès à Paris, le dédia à M. Clément, professeur de danse et successeur de Renausy.

Le quadrille est composé de cinq figures; le couple conducteur prend le n° 1 ; son vis-à-vis, n° 2; celui de droite, n° 3; et celui de gauche, n° 4. — 1re figure : L'ALGÉRIE. 1er mouvement. Les tiroirs : Les cavaliers et les

dames des couples n°s 1 et 2, main droite à main gauche à leurs dames, avancent l'un vers l'autre; le couple n° 1 se quitte les mains pour laisser passer le couple n° 2 aû milieu; par ce mouvement, les deux couples changent de places. Cavaliers et dames se tournent le dos. Dans le même moment, les couples n°s 3 et 4, sur les troisième et quatrième mesures, font un chassé-croisé, les cavaliers à droite en passant derrière les dames, et les dames à gauche devant les cavaliers. Le cavalier n° 1, tour de main gauche avec la dame n° 4; la dame n° 1, tour de main avec le cavalier n° 3; le cavalier n° 2, tour de main gauche avec la dame n° 3 et la dame n° 2 avec le cavalier n° 4 (8 mesures). Recommencer le même mouvement pour le retour des couples n°s 1 et 2 à leurs places. Cette fois, c'est le couple n° 1 qui passe au milieu, le couple n° 2 se quitte les mains pour le laisser passer. Dans le même moment, les couples n°s 3 et 4 font un chassé-croisé en sens contraire; le cavalier n° 1, tour de main droite avec la dame n° 4; la dame n° 1, tour de main gauche avec le cavalier n° 3; le cavalier n° 2, tour de main droite avec la dame n° 3; et la dame n° 2, tour de main gauche avec le cavalier n° 4 (8 mesures). 2e mouvement : la chaîne continue des dames, main gauche et main droite (8 mesures). 3e mouvement. Demi-promenade et demi-chaîne anglaise pour revenir à ses places : Les couples qui figurent ensemble avancent l'un vers l'autre et se quittent les mains pour laisser passer les dames au milieu et se rejoignent après (8 mesures). Recommencez la figure une deuxième fois pour les couples n°s 3 et 4 (32 mesures). — 2e figure : Le Sahara. 1er mouvement. Rond des dames : Les quatre dames avancent au centre, révérences (4 mesures); elles se donnent les mains et tournent à gauche. Ce rond terminé, les dames font face à leurs cavaliers (4 mesures); cavaliers et dames font un chassé-croisé à droite et à gauche (4 mesures); tour de main droite, chaque cavalier avec sa dame (4 mesures). 2e mouvement. La

chaîne brisée : Les quatre couples, main droite à main droite, partent par la droite, les cavaliers passant en dedans et les dames en dehors. Les cavaliers, tour de main gauche avec la dame de droite; main droite à main droite à leurs dames en passant en dehors (8 mesures). *Observation :* On remarquera que les dames font le même mouvement que les cavaliers, mais en sens contraire. 3e mouvement. Le rond des cavaliers : Les quatre cavaliers avancent, salut (4 mesures); ils forment un rond et tournent à droite, et font face à leurs dames (4 mesures). 4e mouvement. La chaîne brisée : Les quatre couples, main gauche à main gauche, partent par la droite, les cavaliers en dehors, les dames en dedans; main droite, main gauche, comme dans la grande chaîne (8 mesures). Même observation que pour le second mouvement. La théorie s'exécute une fois et la musique deux fois. — 3e figure : LE SOUDAN. 1er mouvement. La rosace, main gauche et tour de main droite : Les quatre cavaliers, main gauche à main gauche à leurs dames, les font passer au centre comme pour le moulinet, mais elles ne se donnent pas la main et restent éloignées l'une de l'autre (2 mesures); cavaliers et dames se quittent les mains et, se faisant face, font ensemble un chassé-croisé sur la gauche; par là, les dames qui étaient au centre se trouvent en dehors et les cavaliers en dedans (2 mesures) ; après ce chassé-croisé, tour de main droite pour tous les couples; les cavaliers reviennent au centre (4 mesures); exécuter successivement quatre fois ce mouvement avec toutes les dames, afin que dames et cavaliers, par le dernier tour de main, reviennent à leurs places (32 mesures). 2e mouvement. La rosace, main droite et tour de main gauche : Les quatre dames, main droite à main droite à leurs cavaliers, les font passer au centre, ils restent éloignés (4 mesures); dames et cavaliers se quittent les mains et, se faisant face, font ensemble un chassé-croisé vers la droite; les cavaliers se trouvent alors en dehors et les

dames en dedans (2 mesures); après le chassé-croisé, tour de main gauche (4 mesures); les dames se retrouvent en dedans et les cavaliers en dehors (4 mesures). Exécuter le mouvement successivement quatre fois avec les cavaliers afin de revenir à ses places (32 mesures). La théorie s'exécute une fois et la musique deux fois. — 4e figure : Le Sénégal. 1er mouvement. La corbeille, main droite à main gauche : Les quatre couples, les cavaliers, main droite à main gauche à leurs dames; les cavaliers, sans quitter leurs places, font passer les dames devant eux, saluts et révérences (4 mesures); les cavaliers font un tour de main droite sur place avec leurs dames (4 mesures); ce tour de main terminé, les dames forment un rond en se donnant les mains et se tournant le dos; elles tournent deux tours, pendant que les cavaliers exécutent une promenade en dehors, un tour seulement (8 mesures). Quand les cavaliers rencontrent leurs dames la seconde fois, ils donnent main droite à main droite à leurs dames et main gauche à main gauche à la dame leur faisant face et en élargissant le rond (8 mesures). Chaque cavalier fait un tour de main gauche avec la dame de gauche, terminé en donnant main droite à main gauche à sa dame. Grand rond, tous les couples se faisant face; retour des couples à leurs places (8 mesures). 2e mouvement. La corbeille, main gauche à main droite : Les quatre couples, les dames main gauche à main droite à leurs cavaliers; les dames, sans quitter leurs places, font passer les cavaliers devant elles. Saluts et révérences (4 mesures); les quatre dames font un tour de main gauche sur place avec leurs cavaliers (4 mesures); les cavaliers forment un rond en se donnant les mains et se tournant le dos; ils tournent deux tours sur la droite, pendant que les dames exécutent une promenade autour d'eux (8 mesures); les dames, en se rencontrant avec leurs cavaliers, leur donnent main gauche à main gauche et main droite à main droite au cavalier de droite leur faisant face, et en

élargissant le rond. Après ce rond, chaque dame fait un tour de main droite avec le cavalier de droite, terminé en donnant main gauche à main droite à son cavalier. Grand rond et retour en places (8 mesures). La théorie s'exécute une fois et la musique deux fois. — 5e figure : LE TRANSSAHARIEN. 1er mouvement. La promenade, quatre couples : Les cavaliers, donnant bras droit à bras gauche à leurs dames, font le tour du quadrille par seize pas marchés (8 mesures). 2e mouvement. La chaîne double, les couples nos 1 et 2 : Les cavaliers, premier traversé main droite à main droite à la dame de vis-à-vis ; premier croisé, main gauche à main gauche à leurs dames ; deuxième traversé, main droite à main droite à la dame de vis-à-vis ; deuxième croisé, main gauche à main gauche à leurs dames ; retour en place (8 mesures) ; même mouvement pour les couples nos 3 et 4 (8 mesures). 3e mouvement. En avant huit et demi-promenade : Les quatre cavaliers, main droite à main gauche à leurs dames, avancent avec elles au centre ; saluts et révérences ; reculer à ses places. Demi-promenande en cercle, pour changer de places avec le vis-à-vis ; en avant et saluts, révérences en reculant (16 mesures). 4e mouvement. Demi-moulinets alternatifs : Les quatre dames partent, se donnent main droite à main droite en croix, font un demi-moulinet, donnent main gauche à main gauche des cavaliers de vis-à-vis, qui partent à leur tour pour faire un demi-moulinet. Recommencez une seconde fois, dames et cavaliers, les demi-moulinets pour le retour en places primitives des couples (16 mesures) ; recommencer la théorie du second mouvement par la contre-partie. *Observation :* On peut, à la volonté des danseurs, remplacer les pas marchés par des pas de galop.

La théorie s'exécute deux fois et la musique quatre fois. — CHARDONNERET.

TRAQUENARD. Nom d'une ancienne danse française usitée au moyen âge ; les pas en étaient grotesques et à

peine réglés ; la danse tire son nom de *trac*, vieux mot exprimant l'allure d'une haquenée.

TRÈCHE. Le Dictionnaire de Compan donne ce mot comme titre d'une ancienne danse. Malgré mes recherches, je ne l'ai jamais rencontré.

TRÉPUDIER. Mot souvent employé au moyen âge au lieu de danser ; Boret et le *Dictionnaire de Trévoux* lui prêtent cette signification.

TRÉVISANE (LA). Danse italienne, sorte de valse sautée, très répandue en Toscane ; elle est dansée sur une mesure en deux temps précipités par un cavalier et une dame se tenant par la main ou à la taille ; ses pas rappellent ceux de la tarentelle.

TRICOTET. Nom d'un ancien pas de danse très gai, et composé de petits temps serrés avec les deux pieds portant alternativement de la pointe au talon. C'était le pas favori d'Henri IV, ce qui fait dire à Despréaux :

> Après neuf fois vingt ans les joyeux tricotets
> Et le pas d'Henri IV ont orné le ballet.

Le même nom fut donné à une danse composée de ces tricotets; elle était composée de quatre couplets sur des airs différents dont le dernier était celui d'*Henri IV :*

> Vive Henri IV! vive ce roi galant!

Le monarque prenait un tel plaisir à la danser que souvent à la cour on l'appelait : la danse du roi Henri. Les pieds accentuaient fortement la mesure sur les mots *boire* et *battre* contenus dans la chanson. On a souvent intercalé ces tricotets dans les anciens ballets, et cela à la grande joie des spectateurs.

TRIHORY. Ancienne danse française très magistrale,

saltatio trichorica, comme l'appelle le *Dictionnaire de Trévoux* auquel j'emprunte les notes suivantes : « Eutrapel, page 269, dans ses contes l'a dit trois fois plus magistrale et gaillarde que mille autres, en sorte que la forme de sa parole et de sa grâce y restent prinz et engluez pour demeurer un vrai ravissement d'esprit, soit à la joie, soit à la pitié. » On trouve, dans le *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, le mot *trihoris* comme signifiant trois fils danseurs de passe-pieds.

Thoinot-Arbeau cite un trihory de Bretagne qu'il appelle branle « peu ou poinct pratiqué par deçà » ; il en écrit ainsi la tablature :

« S'il vous advint quelque iour de le dâcer, ce sera par une mesure légère binaire, ainsi que ceste tablature vous le monstrera ; ie l'ay autrefois appris à dâcer d'un ieune Breston, lequel demeurait avec moi escholier à Poictiers.

« Tablature des mouvements des pas en le dâçant : pied gauche largy ; pied droit approché ; pied gauche largy ; pied en l'air gaulche ; sault à gaulche à piés ioncts ; pied en l'air gaulche ; pied en l'air droict ; pied en l'air gaulche.

« Et ainsi vous continuerez en répétant les mouvements comme dessus. En lieu des trois piés en l'air qui sont à la fin du trihory, vous vous tiendrez fermes sur le bout de vos orteils et remuant vos talons ioncts, en lieu de marque pied gaulche, remuerez vos deux talons à droicte ; remuerez vos deux talons à gaulche, en lieu de marque pied droict, et en lieu du pied en l'air gaulche, remuerez vos deux talons à droicte en levant en mesme instant vostre pied gaulche en l'air, et affin que le voyiez plus clairement à l'œil ie vous donneray la tablature des dernières notes ci-dessus. »

Comme on peut le voir, les mouvements de talons joints et les pieds se croisant sont identiquement les pas employés dans la danse de l'anglaise.

TRIOMPHANTE (LA). Nom d'une ancienne contre-danse française composée par Blasis et recherchée des salons anciens. Elle était composée des figures suivantes par quatre couples : 1° chaîne anglaise à quatre ; 2° même chaîne pour les autres ; 3° les cavaliers l'un après l'autre, demi-balancé, tour de main. La dame ne fait le tour de main que pendant 2 mesures seulement, puis abandonnant son cavalier et s'avançant au milieu du quadrille, exécute 4 mesures de plus et retourne à sa place; 4° le dernier cavalier et sa dame, balancé, tour de main par les deux mains; 5° la dame quitte son cavalier, s'avance au milieu du quadrille et fait un solo pendant 8 mesures. Tous les cavaliers vont en avant, se donnent la main, entourent la dame en faisant un rond; la dame se dégage et tous les cavaliers retournent à leurs places. Même figure pour les six autres danseurs.

TRIPILI OU TRIPOLA. Danse espagnole aussi vive que mouvementée ; on la danse en tenant des rubans et en s'accompagnant avec des battements de mains qui tiennent lieu de castagnettes. Le danseur et la danseuse tournent plusieurs fois sur eux-mêmes, soit ensemble, soit séparément ; ils recherchent dans leurs costumes les couleurs les plus variées et les plus éblouissantes.

TRISCONE ET TRESCONE. Sorte de valse italienne sautée et tournée comme les nôtres.

TRIVELIN. Compan donne ce nom à tous les baladins et bouffons qui, anciennement, se donnaient en spectacle public. Le nom leur viendrait du célèbre Trivelin de la Comédie italienne qui se retira pieusement et fut enterré au couvent des Grands-Augustins ; il avait été, suivant la rubrique publique, le plus grand farceur de son temps.

TROIZÉNIAKÉ. Danse ancienne des Grecs, classée

parmi les danses privées; elle était principalement en usage chez les habitants de Trézène. Athénée l'appelle danse de famille.

V

VALAQUE (LA). Danse particulière aux Valaques, comme l'indique son nom, et ayant beaucoup de rapport avec la hongroise et la czarda. On la suppose l'ancienne danse des Daces qui occupèrent jadis la Valachie. Le mouvement est lent, bien cadencé et rythmé avec originalité. Les danseurs et danseuses espacés les uns des autres font des tours à droite, à gauche, en frappant les pieds à terre et en battant des mains. Presque tous les Grecs modernes connaissent la valaque.

VARIATION. Ce mot, surtout usité dans la danse de théâtre, signifie un motif de danse intercalé dans un ballet; la variation est surtout réservée aux premiers sujets, qui souvent, connaissant leurs ressources, la composent eux-mêmes. C'est le plus souvent dans ces variations que les danseuses font admirer leur talent; Rosita Mauri excelle dans les siennes. Le regretté Édouard Carré savait les composer avec le plus grand éclat et l'on peut en dire autant de Saint-Léon et de la Cerrito. Saint-Léon a laissé dans le ballet du *Violon du Diable* un rôle ineffaçable dans les souvenirs de la danse théâtrale, aussi bien comme danseur que comme maître de ballet.

VARIÉTÉS PARISIENNES (LES). Quadrille moderne composé par la Société académique des professeurs de danse de Paris, artistes de l'Opéra, avec la théorie suivante. — *Théorie.* Ce quadrille s'exécute à huit personnes; le couple conducteur prend le n° 1, celui de vis-

à-vis le n° 3, celui de droite le n° 2, et celui de gauche le n° 4. Chaque figure se danse quatre fois. — 1re figure : L'INVITATION, *valse*. Le couple conducteur avance vers le couple de droite par quatre pas terminés par un salut (2 mesures) et revient à sa place par quatre pas en arrière. Même figure avec le couple de gauche (4 mesures); chaîne anglaise avec le couple de vis-à-vis (8 mesures); valse générale (16 mesures). — 2e figure : L'ÉTOILE, *polka*. Le couple conducteur et la dame de vis-à-vis en avant et en arrière (4 mesures), terminé se faisant face, le cavalier à sa dame et la dame à son cavalier; tous les quatre chassé à droite (2 mesures); puis, par un tour de main à gauche, chaque cavalier se trouve à la place de sa dame et réciproquement (2 mesures). Le cavalier conducteur et la dame de vis-à-vis recommencent cette figure pour chacun se retrouver à sa place (8 mesures). Les quatre couples par deux pas de polka tournés prennent la place du couple de droite (2 mesures); balancent en avant au centre (2 mesures), et successivement trois autres fois pour compléter le tour entier (16 mesures). — 3e figure : LE PRISONNIER, *valse*. Le cavalier conducteur invite successivement chaque dame pour former un rond : 1° de la main gauche la dame de gauche; 2° de la main droite la dame de droite; 3° de la main gauche la dame de droite, et 4° enfin, faisant un tour de main droite avec sa dame, se trouve placé au centre de ce rond (8 mesures). Les dames exécutent un tour complet à gauche (4 mesures); chaque cavalier venant présenter la main droite à sa dame, chaque couple retourne à sa place (4 mesures). Les quatre couples, les cavaliers donnant la main à leurs dames, viennent par quatre pas de valse marchés, former au centre un carré en dos à dos (4 mesures), et par quatre pas tournés reprennent leurs places (4 mesures). Ce mouvement s'exécute deux fois (8 mesures). — 4e figure : L'ALTERNANTE, *polka-mazurka*. Le cavalier conducteur et sa dame, par un tour de main, viennent au centre (4 mesures); puis, simultanément

chacun, exécutent, le cavalier avec le couple de gauche et sa dame avec celui de droite, un demi-moulinet à trois (4 mesures); le cavalier et sa dame en avant deux au centre, chassé à droite sur les angles et tour de main gauche pour revenir en places (8 mesures). Le couple conducteur et celui de vis-à-vis traversent à la place l'un de l'autre par quatre pas de polka-mazurka (4 mesures; puis le couple de droite et celui de gauche traversent de même (4 mesures). Recommencer et traverser par chaque couple et retour en places (8 mesures). — 5e figure : La rosace, *valse*. Le cavalier conducteur et la dame de vis-à-vis, en avant et en arrière (4 mesures); salut de la dame à son cavalier et du cavalier à sa dame; après ce salut tous les quatre vont en arrière former deux lignes parallèles à quatre sur les côtés (4 mesures); les dames avancent au centre et se donnent la main droite, les cavaliers leur donnent la main gauche (4 mesures); balancé et changement de dames (16 mesures). Les quatre couples forment un moulinet; tous balancent sur place sans se quitter les mains, en commençant du pied gauche (2 mesures), après quoi les cavaliers font le changement de place; les dames restent au centre; après trois fois ce mouvement, les cavaliers étant revenus chacun à leurs dames, tous retournent à leurs places pour commencer la valse (2 mesures). Valse générale (16 mesures).

Date présumée de l'édition, 1869, avec le titre suivant : *Variétés parisiennes*, nouveau quadrille, théorie et musique composées par la Société académique des professeurs de Paris, artistes du théâtre de l'Opéra. Dépôt central chez M. Benausg, inspecteur et vérificateur de la Société; salons de ses cours de danse, boulevard Saint-Denis, n° 2. Chez les sociétaires et tous les éditeurs de musique. Pour les parties d'orchestre, chez Margueritat, boulevard Bonne-Nouvelle, 2.

VARSOVIANA. Danse moderne sous forme de valse, composée vers 1853 ou 1854 par un jeune professeur

espagnol qui lança sa composition dans l'ancien bal public de la rue de la Chaussée-d'Antin. Francisco Alonso écrivit la danse et la musique de la varsoviana et toutes deux produisirent un effet agréable aux yeux et aux oreilles. Cette danse est scandée très heureusement par des temps d'arrêt avec poses de quatre en quatre mesures, tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre; elle nécessite une musique spéciale indiquant ces temps d'arrêt. — *Théorie*. Un cavalier et une dame se tenant à la taille font huit pas de polka sur une mesure en trois temps et s'arrêtent sur le pied qui a commencé le pas; le pied gauche pour le cavalier et le droit pour la dame : en s'arrêtant, les danseurs allongent la pointe du pied de côté afin de mieux déterminer la pose du temps d'arrêt. Les mêmes danseurs font trois fois avec le même pied les trois premiers temps de la polka-mazurka; temps d'arrêt et pose comme ci-dessus; ils recommencent les mêmes pas et le temps d'arrêt en sens inverse. Les huit pas de polka sont repris et suivis des pas de polka-mazurka. Chaque reprise comprend 8 mesures ou 16 si l'on veut doubler les reprises. La musique est en 3/4, mouvement *moderato*.

VENDANGES (DANSE DES). Cette danse, qui remonte à la plus haute antiquité, est la même que celle du pressoir (voir ce mot).

VILLANELLE. Ancienne danse de village dont la musique, écrite en deux temps, était très gaie et rappelait les branles du Poitou. Étant souvent chantée, elle avait ordinairement un couplet servant de thème original et revenant à chaque reprise de la danse. Le mot vient de l'italien *villanela*, qui signifie danse rustique, et en même temps de *vilano*, en espagnol un paysan.

VILLEIKA. Valse publiée en 1849 par un danseur de

bal public appelé Duport; aussi n'a-t-elle jamais franchi les portes du Casino Cadet. La musique est en deux temps et 3 mesures sont nécessaires à l'exécution d'un seul pas. Un ballonné devant du pied gauche, un second du pied droit, et un jeté devant du pied gauche; marquer ensuite le pas sur place deux fois à gauche, deux fois à droite. On tourne, on avance ou on recule. La dame fait les pas en les commençant du pied droit et le cavalier du pied gauche; ces pas sont alternés de chaque pied.

VIRGINIE (LA). Nom d'une ancienne contredanse composée par Blasis pour un nombre de couples indéterminé avec les figures suivantes :

1° Balancé pour tout le monde; 2° tour de main; 3° un cavalier seul en avant et en arrière; 4° même chose pour une dame; 5° demi-queue de chat; 6° tout le monde en avant et en arrière; 7° chassé et déchassé à droite et à gauche.

VITO. Danse espagnole, usitée surtout à Séville et ainsi nommée parce que les danseurs y accumulent les pas les plus précipités.

VITUS (DANSE DE SAINT-). On appelle ainsi une sorte de contorsion à laquelle sont exposés les enfants de dix à quatorze ans. G. Hortius raconte avoir parlé à des femmes qui se rendaient une fois par an à la chapelle de Saint-Vitus près d'Ulm, où elles dansaient nuit et jour jusqu'à ce qu'elles tombassent comme en extase devant la statue du saint.

VIVANDIÈRE (LA). Ancienne contredanse française en usage au commencement de notre siècle et composée par le professeur Pichon. Deux ou quatre couples, placés par vis-à-vis, exécutaient les mouvements suivants : 1° chassé, croisé par quatre; 2° un cavalier fait un solo

pendant 8 mesures; 3° second solo pour la dame; 4r balancé; 5° tour de main; 6° chaîne des dames; 7° demi-queue de chat; 8° demi-chaîne anglaise. La contrepartie pour les autres.

VOISINE (LA). Ancienne contredanse française usitée vers 1825, 1830; elle a été composée par Millot, maître de ballet au théâtre de l'Ambigu-Comique, qui à cette époque possédait une excellente troupe de danseurs. Quatre couples exécutaient alternativement les six figures suivantes : 1° en avant deux; 2° chassé à droite et à gauche; 3° traversé; 4° chassé à droite et à gauche; 5° balancé à vos dames; 6° tour de main.

VOLTE. Nom d'une danse du moyen âge, danse tournée et servant d'origine à notre valse. Le *Dictionnaire de Trévoux* et l'*Orchésographie* nous ont laissé des documents pleins d'intérêt sur cette volte, d'où nous avons fait notre valse nationale, documents qui nous permettent de réfuter l'origine allemande trop généralement accréditée. Nous lisons, en effet, dans le *Dictionnaire de Trévoux :* « La volte, danse dans laquelle l'homme fait tourner plusieurs fois sa dame et lui aide à faire un saut ou une cabriole en l'air. *Duorum in gyrum saltatio.* C'est une espèce de gaillarde qui se dansait comme le tordion par une mesure ternaire et en tournant le corps. » Voyez-en la citation de Thoinot-Arbeau qui me viendra encore en aide pour la réfutation dont je viens de parler; car elle prouve que la volte n'est pas autre chose que notre première valse à trois temps, même lorsque les bons valseurs la détournent, c'est-à-dire quand ils la dansent de droite à gauche au lieu de gauche à droite. Thoinot, comme on le verra, motive ce changement de direction par le danger pour les danseurs de s'étourdir en tournant longtemps sur le même côté. Je laisse la parole à Thoinot : « La volte est une espèce de gaillarde familière aux Provençaux,

laquelle se danse comme le tordion par mesure ternaire. Les mouvements et pas de ceste dâce se font en tôrnât le corps, et consistent en deux pas. un soupir pour le sault maïeur et une assiette de piés ioncts, et enfin deux soupirs et une pause. Pour entêdre ce que debsuz, soiez par ypothèse de front devant moy à piés ioncts; faictes pour le premier pas un plié en l'air assez court en saultât sur vostre pié gaulche, et, en ce faisât, me monstrerez vostre doz. Puis faictes le sault maïeur en tôrnât vostre corps et tombez à piés ioncts; quoy faisât me monstrerez vostre épaule droicte. Ainsi aurez accompli le premier tour. »

Le dialogue suit, mais abrégeons et passons à la réponse d'Arbeau, car l'*Orchésographie* est écrite en forme de dialogue. Arbeau répond :

« Qui tôrnerait tout le corps ou se retreuverait comme au commencement et ne bougerait-on quasy d'une place. Après ce premier tour qui est de trois quartiers de corps, vous ferés au second tour un plié en l'air pour le premier pas assez court comme auparavant en saultât sur vostre pié gaulche, et en ce faisât me monstrerez vostre estomac; puis ferés le deuxième pas assez long sur vostre pié droict sans saulter, et ce faisât, me monstrerez vostre espaule gaulche; puis ferés le sault maïeur en tôrnât vostre corps et tomberés en piés ioncts, quoy faisât me monstrerez le doz. Pour le troisième tour et cadance ferés plié en l'air pour le premier pas assez court en saultât sur vostre pié gaulche et en ce faisât me monstrerez le costé droict. Puis ferés le deuxième pas assez long sur vostre pié droict, sans saulter, en ce faisât me monstrerez l'estomac. Puis ferés le sault maïeur en tôrnât vostre corps et tomberés en piés ioncts, quoy faisât me monstrerez vostre espaule gaulche. Pour le quatrième tour et cadance, ferés pié en l'air pour le premier pas assez court en saultant sur vostre pié gaulche, et ce faisât me monstrerez vostre doz; puis ferés le deuxième pas assez long sur le pié droict, sans

saulter, ce faisât me monstrerez l'espaule droicte. Puis ferés le sault maïeur en tôrnât vostre corps et tomberés les piés ioncts, quoy faisât me monstrerez l'estomac comme vous estiez planté au commencement. » Plus loin nous trouvons que le cavalier et la dame, au lieu de se tenir par la taille, se tenaient par les mains et même pratiquaient aussi une théorie difficile de nos jours :

« Quâd voldrez tôrner, laissés libre la main gaulche de la demoiselle et gettés vostre bras gaulche sur son doz en la prenât et serrât de vostre main gaulche par le faulx du corps au-dessus de la hanche droicte, et en mesme instant getterés vostre main droicte au-debsoubz de son busc pour l'aider à saulter quâd la pousserez devant vous avec vostre cuisse gaulche. Elle, de sa part, mestra sa main droicte sur vostre doz ou sur vostre collet, et mestra sa main gaulche sur sa cuisse pour tenir ferme sa cotte ou sa robe, affin que, cueillant le vent, elle ne monstre sa chemise ou sa cuisse nue. Ce faict, vous ferés par ensemble les tours de la volte comme ci-dessus a été dict : et après avoir tournoyé par tant de cadances qu'il vous plaira, restituerez la damoiselle en sa place où elle sentira (quelque bonne contenance qu'elle face) son cerveau esbranlé, plain de vertiges, de tournoyements de teste; et vous n'en aurez peult-être pas moins. Ie vous laisse à penser si c'est chose bien séante à une ieune fille de faire grâds pas et ouvertures de iambes, et si en ceste volte, l'honneur et la santé n'y sont point hasardez et intéressez, ie vous en dis mon opinion. »

De toute cette théorie si minutieusement détaillée, il ressort évidemment que volte et valse sont synonymes dans les moindres détails de la théorie. Ne voyons-nous pas chaque jour des danseurs de valse se trouver étourdis? Ne voyons-nous pas des demoiselles retenir leurs longues robes en tournant? Et n'avons-nous pas eu longtemps des familles chez lesquelles la valse fut interdite aux jeunes filles? Elles n'avaient le droit de

valser qu'après leur mariage. Je parle de la valse à trois temps, car celle à deux temps est reconnue d'origine russe.

W

WALSE ET VALSE. Il est inutile de parler du succès de cette danse, qui est presque la seule usitée dans nos bals; toutes les danses, polka, scottish, même quadrille, servent de prétexte pour valser. Je ne reviendrai pas sur l'origine française de la valse; j'ai fourni tous mes arguments au mot *Volte* (voir ce mot). Primitivement, le mot est souvent écrit par un *W*, mais cette orthographe a depuis longtemps disparu. Je passerai sous silence les articles du *Dictionnaire de la Conversation*, de Bouillet, de Larousse, qui semblent copiés l'un sur l'autre et propagent une erreur contraire à la vérité historique; ces ouvrages ont été rédigés en traitant très légèrement les questions touchant à la danse, et les articles la concernant sont loin d'émaner de spécialistes. Je pourrais renvoyer les auteurs de ces articles au journal *la Patrie* du 17 janvier 1882, où ils pourraient lire que la volte ou valse fut dansée dès l'an 1178. « Un érudit, dit ce journal, vient de détruire la légende qui attribuait aux Allemands l'invention de la valse. L'origine de cette danse, que Murger appelait *le pas de charge de l'amour*, serait française. La valse n'a pas pris naissance en Allemagne, car, d'après un manuscrit du XII[e] siècle, elle fut dansée pour la première fois à Paris le 9 novembre 1178. Elle était déjà connue en Provence sous le nom de volta; le chant qui l'accompagnait était désigné par le titre de pallada. Elle vint de Provence à Paris, fut à la mode pendant tout le XVI[e] siècle et fit les délices de la cour des Valois. Les Allemands

l'adoptèrent ensuite et la volta provençale devint la Waltzer germanique. » L'un des poètes de la Pléiade, dans un volume qui a pour titre *la Volta*, raconte ainsi l'origine de la valse : « Les êtres primitifs étaient nés androgynes; Jupiter, épouvanté de leurs formes monstrueuses, sépara les deux sexes. Ainsi dédoublés, l'homme et la femme dépérirent. Vénus prit pitié d'eux et leur enseigna la volta qui réunit de nouveau les deux êtres. » Après cette explication, le poète s'efforce d'imiter, dans son rythme, le tournoiement des valseurs :

Lors de bouquets effleura ses cheveux,
Et ordonna la volte de Provence,
Qui est encore le lien malheureux
De l'Androgyne, une douce souffrance.
Mars, flanc à flanc, premier elle embrassa;
Luy, tout ravi d'amour qu'elle lui porta,
Sans se lasser, tout un soir la dansa,
Tournant, voltant d'une divine sorte.

Dès lors, si la Provence est en Allemagne, je partage l'avis de mes contradicteurs. Je ne le crois pas et j'estime même que c'est la plus belle partie de la France. La seule excuse à admettre serait la confusion possible entre la valse et l'allemande (voir ce mot). Quant à la valse improprement appelée à deux temps, au lieu de deux pas, elle nous vient de Russie. On aurait dû l'appeler valse à deux pas, parce qu'elle ne comporte que deux pas seulement exécutés sur une mesure en trois temps, rythme habituel des valses. On peut aussi bien, en danse, compléter une mesure en trois temps avec deux pas seuls, que l'on peut compléter une mesure en trois temps avec deux notes. En danse, un mouvement lent sur les deux premiers temps de la mesure, et un bref sur le troisième; en musique, deux notes, une blanche et une noire, font une mesure en trois temps. Je puis parler en bonne connaissance de cause de l'introduction en France, en 1815, de la valse à deux pas, car elle fut enseignée à mon père, à cette époque, dans

les circonstances suivantes : En janvier 1839, le baron de Nieuken, attaché à la légation russe, prenait des leçons de danse de mon père, et les prenait telles qu'elles se pratiquaient à l'époque, composées de tous les exercices fondamentaux de la danse, pliés, battements, etc. Notre baron devait le soir se rendre à un grand bal donné par le comte Molé, alors ministre des Affaires étrangères, et devait valser avec de charmantes Moscovites. Il demanda donc à son professeur de lui faire répéter le pas. Fureur de mon père aux mots de valse à deux pas, car il trouvait un contresens manifeste avec la mesure ordinaire de la valse à trois temps. Mais tout s'arrangea promptement quand il vit son élève faire le chassé de la valse en exécutant le premier temps du pas sur les deux premiers temps de la mesure, et le second temps sur le troisième de cette mesure. Tout de suite, mon père comprit que le chassé était fait en le commençant lentement et en le terminant brièvement. Élève et professeur valsèrent ensemble et le succès de M. de Nieuken fut tel qu'à partir de ce jour toute l'aristocratie sacrifia la valse à trois temps à celle à deux pas.

Théorie de la valse à trois temps. Théorie du cavalier : 2 mesures pour un seul pas. 1re mesure : trois temps marchés sur les pointes et alternés pied droit, pied gauche, pied droit ; 2e mesure : décrire par le pied gauche un arc de cercle sur la pointe, ramener derrière ce pied le pied droit croisé à la troisième position, s'élever sur les deux pointes également en faisant passer devant le talon gauche le talon droit qui est placé derrière. Reprendre le même pas, toujours commencé avec le pied droit. Pas de la dame : le pas est le même, mais la danse commence par la seconde partie, c'est-à-dire en décrivant l'arc de cercle du pied droit. Si les danseurs veulent exécuter des promenades en valsant, ils suppriment les trois derniers temps tournés et les remplacent par les trois premiers alternés de chaque pied : l'un les fait en avançant et l'autre en reculant. Le dé-

part pour la valse étant souvent difficultueux, je leur recommande le petit exorde suivant, qui consiste à marcher quelques pas sans tourner, et à attendre, pour commencer le mouvement tournant, que les jambes du cavalier et de la dame se trouvent en parfait accord de mouvement et de mesure.

Théorie de la valse à deux pas. Le cavalier commençant du pied gauche et la dame du droit (1 mesure pour chaque pas). Sur les deux premiers temps, plier également les deux genoux en glissant un pied en avant; sur le troisième, ramener vivement le pied resté en arrière pour chasser en avant celui glissé. Continuer par l'autre pied. Ce pas est le même pour la dame; en tournant la valse, l'un et l'autre des danseurs font un pas en avant et un en arrière alternativement. Cette valse, comme du reste la précédente, peut être tournée de droite à gauche ou de gauche à droite. Puisque j'ai parlé d'exorde pour la valse à trois temps, j'en signalerai un dans la valse à deux pas; il est employé par tous les meilleurs valseurs : ne pas donner la main gauche à sa dame, la soutenir simplement, par la taille, de son bras droit, et faire quelques pas; continuer avec le même pied avant de tourner la valse; à ce moment seulement le cavalier prend la main droite de sa dame dans sa main gauche. Les Autrichiens, nos maîtres en la valse, aussi bien pour la danse que pour la musique, ne commencent jamais autrement la valse.

WALSE, VALSE A CINQ TEMPS. En 1850, un professeur de Paris publia une bizarre valse à cinq temps, composée d'une mesure en trois temps, suivie d'une à deux temps. Nul doute qu'une pareille innovation ne fût qu'éphémère. La danse était composée de quatre pas alternativement marchés et d'un assemblé; elle était tournée comme les valses.

X

XIPHISMA OU XIPHISMOS. Nom d'une ancienne danse grecque assez répandue et faisant partie des danses militaires. Comme toutes ces danses, elle était exécutée en armes.

Y

YALKADAI. Nom d'une ancienne danse grecque réservée aux enfants et exécutée seulement par eux; les rares notes que l'on en trouve nous permettent toutefois de la considérer comme nos rondes d'enfants.

Z

ZAPATEADO (EL). El zapateado est très usité en Espagne par les grands danseurs de théâtre. Comme son nom semble l'indiquer, les danseurs font un grand bruit de castagnettes; les pas en sont très brillants, comme, du reste, l'air spécialement affecté à la danse. Pas et mouvements se rapprochent beaucoup de la guaradra (voir ce mot); ils sont dansés sur une mesure en 6/8.

ZORONGO (EL). Danse espagnole, dont les pas sont

simples, mais exécutés sur une mesure très vive; elle a donné son nom à une coiffure enrubannée que portent les femmes espagnoles. Les danseurs remplacent les castagnettes par des frappements de mains aussi secs et sonores que possible.

DICTIONNAIRE

BIBLIOGRAPHIQUE

Bibliographie complète de tous les ouvrages anciens, modernes et contemporains écrits sur la danse, soit pratiques, soit historiques. La bibliographie est complétée par la citation annotée de tous les ouvrages utiles indirectement à la connaissance de l'art, anciens et modernes.

Afin de simplifier et de faciliter toutes les recherches, cette bibliographie est divisée en trois parties distinctes :

1° Ouvrages théoriques anciens et modernes;

2° Ouvrages historiques anciens et modernes;

3° Ouvrages offrant indirectement des notes sur l'histoire ou la pratique de la danse ancienne et moderne.

INTRODUCTION

Ce dictionnaire ne pouvait être utile et complet qu'en le terminant par l'énumération de tous les ouvrages qui m'ont permis de l'établir. Quarante années de bouquinage (pardon du mot, mais il devrait être mis dans le nouveau Dictionnaire de l'Académie tant il est vrai et usuel), quarante années, dis-je, de recherches, aussi bien sur les quais que chez tous les libraires anciens, tel est le travail devant lequel je n'ai pas reculé. Tous les bibliophiles connaissent la rareté des anciens livres de danse, livres tirés à petit nombre et disparaissant rapidement parce qu'ils s'adressent à des spécialistes toujours anxieux de connaissances nouvelles.

Recevant, et ayant reçu, la plus grande partie des catalogues de ventes de livres, j'ai toujours constaté cette rareté et dans le plus complet sur notre sujet, le plus important que nous possédions sur les arts et le théâtre, celui de Joseph Philippi, dont la vente eut lieu le 27 mai 1867, c'est à peine si l'on rencontre quelques ouvrages sur la danse. Le catalogue de la vente du savant et érudit maître de ballet Édouard Carré, le 28 janvier 1868, est un des plus riches en bibliographie, et l'on ne peut que remercier sincèrement l'archiviste de l'Opéra, M. Nuitter, d'avoir su faire entrer dans sa magnifique collection les épaves que le maître avait pu arracher

à sa vente publique. Carré n'avait pas voulu insérer ses nombreux ouvrages dans sa vente de la rue des Bons-Enfants et les avait gardés pieusement à Saint-Denis où il mourut. Assisté de Théodore de Lajarte, Nuitter acquit ces précieux manuscrits du véritable art de la danse après la mort du regretté premier danseur et premier maître. Artiste consciencieux, ami fidèle des traditions laissées par nos grands maîtres de ballet, travailleur infatigable, professeur le plus dévoué à tous ses élèves, il a droit ici à la reconnaissance et aux profonds regrets de tous les artistes qui ont profité de ses savantes leçons. Un de ses plus assidus, l'auteur de ce dictionnaire, se fait un devoir de lui envoyer un dernier hommage et un dernier adieu. On peut sans hésiter et sans crainte de contradiction mettre sur le même rang Édouard Carré, Saint-Léon, Mazilier, Gardel, Duport, Dauberval.

G. D.

UN DERNIER MOT

ET

Un sincère témoignage de reconnaissance

Je ne pouvais terminer ce long et laborieux dictionnaire sans témoigner ma reconnaissance aux savants, aux érudits bibliothécaires qui ont bien voulu m'ouvrir toutes grandes les portes de leurs trésors. Quelques mots suffiront, car l'obligeance bienveillante et illimitée de Charles Nuitter de l'Opéra est proverbiale; le charme et l'érudition du savant moliériste Monval de la Comédie-Française sont légendaires; la connaissance et la science approfondie en questions d'art sont, chez M. Wekerlin, du Conservatoire, pour nous tous artistes, les plus précieuses ressources archéologiques. Ces derniers mots me font regretter le jeune successeur de Victor Cousin à la Bibliothèque Carnavalet, M. Faucou, enlevé trop tôt à ses chères études et à l'amitié de tous ceux qui l'ont approché.

G. D.

CATALOGUE

DE LA

Bibliothèque de l'Académie nationale de l'Opéra

La place d'honneur revient de droit au catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra dont la richissime collection rend à tous les auteurs et artistes les plus grands services. Conçu, noté et divisé avec un soin minutieux par le bibliothécaire Charles Nuitter, il est un monument impérissable et une source intarissable pour l'histoire de l'art de la danse à la ville comme au théâtre. Je ne parlerai pas du dévouement de M. Nuitter : tous ceux qui l'ont approché et l'approchent chaque jour, l'ont, plus que moi, proclamé trop souvent.

PREMIÈRE PARTIE

Ouvrages théoriques

On regarde généralement le *Traité d'orchésographie* de Thoinot-Arbeau comme le premier livre théorique laissé sur la danse, tandis que celui de GUILLAUME PARADIN, et portant le nom de *Blason des dances*, bien que très peu didactique, doit être cité en premier lieu, car il remonte à 1566 et celui du chanoine de Langres ne date que de 1589.

PARADIN (GUILLAUME). *Le Blason des dances* « où se voient les malheurs et ruines venant des dances dont jamais homme ne revient plus sage, ni femme plus pudique ». Beaujeu, 1566, 1 vol. in-16. Réimprimé en 1830 par Firmin-Didot. Chez Techner. 1 vol. in-32.

Très rare. Le voir à la Bibliothèque nationale, Réserve A, 17, nº 2536.

Si l'on s'en tenait au titre explicatif de cet intéressant livre, on serait loin de présumer que, malgré son aspect peu didactique, il nous offre la primeur des premières notions pratiques sur la danse de société.

Une seconde considération s'ajoute à sa lecture, car il précède presque d'un demi-siècle l'ouvrage de Thoinot-Arbeau généralement admis comme notre première pierre d'assise chorégraphique. Bien que Paradin nous dise : « Ne fréquentes poinct assiduement avec la danceresse, ny ne la croit poinct, affin que tu ne périsses en ses efficaces persuasions », nous devons nous méfier de sa préface et le consulter. Selon lui, « Pline escript que ce fut un Stéphanion qui le premier institua les danses à Rome. Plus loin, une étude sur les danses grecques ; sur la danse du jugement de Pâris décrite par Apulée; sur

la danse de Salomé, fille de Mérédia pour laquelle saint Jean-Baptiste *receuilt* la mort. » Sans cet auteur, nous ignorerions la danse exécutée à Constantinople qui causa la mort de saint Jean Chrysostome et celle si horrible des Templiers.

Plus d'un auteur postérieur à Guillaume Paradin a trouvé des notes fort utiles dans ce petit in-32 que Firmin-Didot, par amour pour l'art, a bien voulu rééditer. Le Père Ménétrier, dans son ouvrage sur les *Ballets anciens et modernes;* Castil-Blaze, dans son *Traité sur la danse et les ballets*, ont fructueusement puisé à pleines mains dans les richesses primitives du *Blason des dances.*

Moi-même, le dernier, j'ai peut-être abusé, au profit de mes lecteurs, des trésors historiques rencontrés dans mes recherches.

On s'étonne, à bon droit, de trouver dans Paradin une conclusion telle qu'il nous la convertit en virulente diatribe contre les danses. « Concluons pour le mépris des dances et d'en fuir les occasions. Observer le dimanche non pas charnellement, mais avec passe-temps judaïques. » Ne nous étonnons pas, après cette dernière page, de voir éclore, en 1769, le *Traité contre les danses et les mauvaises chansons* attribué à des casuistes, à des protestants et même à des païens (suivant le titre de l'ouvrage), pâle et incolore copie du *Blason des dances.*

THOINOT-ARBEAU. *Orchésographie* « ou traicté en forme de dialogues par lequel toutes les personnes peuvent apprendre et facilement practiquer l'honneste exercice des dances », par Thoinot-Arbeau, chanoine à Langres, audit Langres, par Jean Des Prés, imprimeur du roy, tenant boutique près de l'église Saint-Masmer en 1589. 1 vol. in-8° avec planches.

Thoinot-Arbeau est l'anagramme de Jean Tabourot, chanoine de Langres et maître de chapelle d'Henri III. Son livre est le premier essai tenté pour écrire la danse;

on doit le regarder comme la clef de la chorégraphie. Toutes les danses du moyen âge y sont annotées. Ce livre, d'une rareté proverbiale pour les chercheurs, a été reconstitué il y a quelques années avec le plus grand soin et la plus grande fidélité par l'érudite Laure Fonta, de l'Opéra.

RINALDO CORSO. *Dialogo del Ballo di Rinaldi Corso* « movamente posto in luce ». Venetia, Bordognia, 1756, 1 vol. in-12.

Excellent ouvrage dû au talent d'un des premiers maîtres de ballet italien ; il contient de très heureux essais de chorégraphie. Ce livre est introuvable dans nos bibliothèques et ne figure même pas dans le *Manuel de librairie* de Brunet.

CAROSO FABRITIO. *Il ballerino diviso in due trattati* « nel primo si dunostra la diversitata de i nomiche si damo a li movimenti che inter vingono ne i balli 11° s'insegnono deverse sorti di balli et baletti si all uso d'Italia come a quello di Franci e Spagna ». Venetiæ, Ziletti, 1581. 1 vol. in-4°.

Aussi curieux qu'intéressant, cet ouvrage contient de jolies gravures de costumes de danseurs et de danseuses dans les grands et petits ballets italiens. Les airs de musique sont chorégraphiés. C'est, à l'instar de l'œuvre de Thoinot, un des premiers jalons sur lesquels repose la science chorégraphique. On peut y étudier plusieurs danses françaises du moyen âge. Malgré sa rareté, il a figuré en 1869 dans le catalogue de vente de Dufour et Leiphmanson ; il fut adjugé 75 francs seulement par suite de taches sur la robe d'une danseuse et de légers raccommodages.

FEUILLET. *Chorégraphie* « ou l'art d'écrire la danse », par Feuillet. Brunet, 1701. Nombreuses planches chorégraphiques. Recueil de danses composées par M. Feuillet,

ibid., 1700 (84 danses sur autant de pages avec la musique notée). Recueil de danses composées par M. Pécour, compositeur de ballets de l'Académie royale de musique et mises sur le papier par M. Feuillet, *ibid.*, 1700 (72 danses sur autant de pages avec la description chorégraphique et musique notée). Les trois ouvrages en un vol. in-4°; prix : 15 francs.

Cette édition est la meilleure et la plus complète ; les éditions de 1703 et 1706 ne contiennent pas les danses de Pécour. En 1713, l'ouvrage fut publié sous deux noms d'auteur : Feuillet et Dezais, sous ce titre :

Chorégraphie « ou l'art d'écrire la danse », par MM. Feuillet et Dezais, maîtres à danser, avec les figures. Paris, chez les auteurs, 1713, rue de Bussy. 1 vol. in-8°.

Ces précieux ouvrages peuvent être consultés à la Bibliothèque nationale, section de la Réserve, n° V, 1880. Ils sont regardés par tous les artistes comme le plus utile de tous les livres de chorégraphie et surtout le plus riche en théorie. On y trouve les danses suivantes notées et chorégraphiées :

Le Rigaudon, la Gigue, la Sarabande, les Folies d'Espagne, la Canary, la Mariée, une entrée de ballet, la Bourgogne, la Savoie, la Forlane, la Conty.

On possède aussi du même érudit chorégraphe les ouvrage suivants que l'on peut consulter à la Bibliothèque de l'Opéra :

La Pavane des salons, Paris, 1700, 1 vol. in-8°, n° 5416 du catalogue des ouvrages chorégraphiques.

Le Passe-pied nouveau, in-4°, 1700, n° 6675.

La Triomphante, danse en chorégraphie, manuscrit, n° 5416 (sans date).

L'Allemande, 1 vol. in-8°, 1701, n° 5476. La lecture de cette danse détruit une fausse légende attribuant à l'allemande une origine germanique, au lieu de lui laisser sa génialité gauloise.

Recueil de danses pour bals, pour l'année 1702, 1 vol. in-4°, n° 6675. Les titres, motifs ou sujets des dix-huit

danses décrites dans ce volume nous édifient sur le caractère de la danse au commencement du XVIIIe siècle et sur le talent des danseurs mondains de l'époque. Nos rénovateurs d'anciennes danses peuvent, en traduisant la *Chorégraphie*, rétablir l'art de danser les compositions du plus fécond de nos anciens maîtres.

RAMEAU. *Le Maître à danser* « qui enseigne la manière de faire tous les pas de la danse dans toute la régularité de l'art et de conduire les bras à chaque pas ».

Enrichi de figures en taille-douce servant de démonstration pour tous les différents mouvements qu'il convient de faire dans cet exercice. Ouvrage très utile, non seulement à la jeunesse qui veut apprendre à danser bien, mais encore aux personnes honnêtes et polies, et qui leur donne des règles pour bien marcher, saluer et faire des révérences dans toutes sortes de compagnies, par le sieur Rameau, maître à danser des pages de Sa Majesté Catholique la reine d'Espagne. Paris, Rollin, 1748, 1 vol. in-8°.

Ouvrage excellent, surtout pour les professeurs de maintien proprement dits, c'est-à-dire pour la tenue, la marche, les saluts.

Les pas de menuet sont longuement étudiés. Plusieurs exemplaires ne contiennent pas la grande planche repliée dans l'ouvrage et représentant un bal à la cour. Les moindres détails de la tenue y sont longuement définis, jusqu'à la manière de porter son chapeau, de l'ôter, de le remettre. Le menuet de la Cour occupe un des plus grands chapitres.

Les nombreuses planches de cet ouvrage sont très utiles à étudier pour les professeurs soucieux de conserver les traditions anciennes.

On doit aussi à cet érudit professeur l'ouvrage suivant :

Abrégé de la méthode nouvelle dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville, « dédiée

à Son Altesse Sérénissime Mlle de Boyaulois et mise au jour par le sieur Rameau, maître à danser ordinaire de Sa Majesté Catholique la reine, seconde douairière d'Espagne, et seul privilégié du roy pour la correction et augmentation de la chorégraphie. Ouvrage très utile pour toutes les personnes qui ont scû ou qui apprennent à danser, puisque par le secours de ce livre on peut se remettre facilement dans toutes les danses que l'on a apprises. » Se vend 5 francs broché et 6 francs relié. 1 vol. in-18. Paris, chez l'auteur, faubourg Mont-Marthe à Villette, à la *Croix d'or*, rue Saint-Jacques; Jacques Rosse, rue Saint-Jacques, à la *Colombe royale;* le sieur Boivin, rue Saint-Honoré, à la *Règle d'or;* le sieur Hayer, rue Charlot, au Marais. 1 vol. in-8°, 1725. Bibliothèque de l'Opéra. N° du catalogue 5418.

Ce livre, paru vingt-cinq ans après celui de Feuillet sur la chorégraphie, est conçu dans un style qui témoigne les progrès réalisés dans ce court espace de temps par les professeurs. On trouve autant d'ingéniosité que de clarté ; une seule planche de traits graphiques peut initier le lecteur à toute la science chorégraphique en lui permettant de suivre pas à pas et avec la cadence les différents tracés des figurations de la danse. Cette planche à elle seule constitue l'alphabet de la grammaire chorégraphique. Magny plus tard s'en est évidemment inspiré dans son Traité de 1785. Le principal mérite de Rameau consiste surtout à établir la parallélisme de l'ancienne chorégraphie avec la nouvelle dont il définit les premières lignes en les simplifiant et les mettant mieux à la portée des élèves. Par des signes comparés et mis en présence l'un de l'autre, l'auteur, en expliquant sa nouvelle méthode, abrège la lecture chorégraphique si souvent très diffuse et très difficile. Un traité de la cadence suivant les principes d'écriture initie les danseurs à l'accord de la musique et de la danse en plaçant les pas sur les airs de danse. Plus d'un de nos valseurs

devrait s'inspirer des leçons de Rameau pour comprendre que pas et mesures diffèrent essentiellement. Les pas sont des notes et la réunion de plusieurs pas compose en danse ce que composent en musique les notes. Deux, trois, quatre pas occupent une mesure de danse comme une, deux ou trois notes occupent une mesure de musique. Rameau consacre la seconde partie de son Traité aux plus belles danses en usage à son époque ; il en cite douze des plus usitées, dont plusieurs ont été composées par Pécour, le compositeur des ballets de l'Académie royale de musique, et remises en correction par Rameau. Ces danses sont annotées avec la musique jointe à la chorégraphie, et notons en passant que la mesure est indiquée suivant notre division : 3/4, 2/4, etc. Toutes les danses citées par Rameau sont écrites pour un couple seul, et de nos jours on pourrait les faire exécuter par plusieurs couples ; il suffirait de multiplier les reprises en raison du nombre de couples dansant. Les douze danses suivantes paraissent avoir eu quelques succès dans les salons du temps, puisque Rameau nous en a conservé minutieusement les moindres pas. Ces danses sont : 1° la bourrée d'Achylle, mesure en deux temps ; 2° la Mariée de Rolland, mesure en deux temps ; 3° le passe-pied, mesure en 6/8 ; 4° la Bourgogne, mesure en 3/4 ; 5° la Forlane, mesure en 6/4 ; 6° l'Aimable Vainqueur, mesure en 6/4 ; 7° le menuet d'Alceste, mesure en trois temps ; 8° la bacchante, mesure en 2/4 ; 9° l'allemande, mesure en trois temps ; 10° la Bretagne, mesure en 3/8 ; 11° la nouvelle Forlane, mesure en 6/4 ; 12° la royalle, mesure en trois temps.

Quiconque connaît la lecture de l'ancienne chorégraphie peut rétablir ces danses et ajouter un attrait nouveau à l'étude des anciens divertissements mondains. Je ne crains pas de me répéter en insistant sur la possibilité de mettre en pratique par plusieurs couples cette théorie écrite pour un couple seul. Terminons en disant que la

Méthode de chorégraphie de Rameau est le savant complément de son *Maître à danser* et le *Code* de tout chorégraphe.

Abrégé de chorégraphie, « ou abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville, dédié à Son Altesse Sérénissime Mlle de Beaujolais ». Paris, 1725. Deux parties en 1 vol. in-8°.

On attribue ce très curieux ouvrage à Rameau ; l'intérêt repose sur la chorégraphie et la notation musicale de plusieurs danses anciennes. Il a figuré en 1869 dans un catalogue de Dufour et, depuis, je ne l'ai rencontré dans aucun.

C. SOL. *Méthode très facile et fort nécessaire* « pour montrer à la jeunesse de l'un et de l'autre sexe la manière de bien danser, suggérer aux maîtres d'une capacité médiocre de bons principes et faire connaître aux parents si leurs enfants sont bien enseignés », par le sieur C. Sol, maître à danser établi à La Haye. Chez l'auteur, 1 vol. in-12, 1725.

Très bon petit livre à consulter pour les saluts, révérences, menuet et tenue. Rarissime, jamais cité dans les catalogues.

DUPRÉ. *Méthode très facile et fort nécessaire* « pour apprendre soi-même la chorégraphie ou l'art d'écrire et de déchiffrer les danses », par Dupré, maître à danser au Mans. Se vend au Mans, chez l'auteur. 1757, 1 vol. in-32.

Excellent petit traité pour différents pas de danse annotés; d'autant plus rare qu'il a été édité en province.

MAGNY. *Principes de la chorégraphie*, « suivis d'un traité de la cadence qui apprendra les temps et les mouvements et les valeurs de chaque pas de danse, détaillés par caractères, signes démonstratifs et figures », par

Magny, maître à danser à Paris, chez Duchesne et de la Chevardière, 1765. 1 vol. in-8°.

L'auteur aurait pu donner à son travail le nom de Dictionnaire chorégraphique; non seulement le livre contient de nombreuses danses, mais il est précédé de ce que l'on pourrait appeler une grammaire chorégraphique. Tous les signes pris isolément démontrent les pas, si variés qu'ils soient. L'œuvre de Magny est sans contredit le principal ouvrage, le plus complet et le plus facile à consulter. Grammaire, dictionnaire sont suivis de nombreuses danses, menuets, contredanses, etc., qui, grâce au dictionnaire, peuvent être facilement traduites. L'ouvrage est devenu introuvable et je ne l'ai rencontré qu'une fois vers 1849 dans un catalogue de Techner.

BACQUOY-GUÉDON. *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse,* par M. Bacquoy-Guédon, ci-devant premier danseur au Théâtre-Français. Amsterdam, 1766. 1 vol. in-8°.

Ouvrage essentiellement théorique, n'intéressant que les professeurs qui peuvent y rencontrer des renseignements utiles au professorat.

BEAUCHAMPS. A en croire certains auteurs peu scrupuleux de la vérité historique, le célèbre danseur Beauchamps aurait écrit un livre sur la danse. Toutes mes recherches n'ont abouti à aucun résultat; pas même dans les Bibliothèques, dans Brunet, dans les nombreux catalogues de vente, je n'ai trouvé un seul ouvrage signé de lui. Ce qui aurait pu donner lieu à cette croyance doit venir des notes données par Despréaux dans ses notes, p. 258, de ses *Passe-temps*, où on lit : « Beauchamps, directeur de l'Académie royale de danse, compositeur et surintendant des ballets du roi, en 1661, et maître des ballets de l'Académie royale de musique en 1671, mort en 1705. Il dansait avec le roi dans les ballets de la cour. La critique qu'en fait La Bruyère dans ses *Carac-*

tères (chap. III, *Des femmes*), sous le nom de Carobur, sur ce qu'il jetait les jambes en avant et faisait un tour en l'air avant de retomber à terre, nous prouve que de tout temps le public a aimé qu'on l'étonnât. Cependant son genre était la danse grave. Il donna à la chorégraphie une forme nouvelle que l'ingénieux Thoinot-Arbeau avait inventée en 1588. » Cette dernière phrase a peut-être tenté l'esprit trop inventif et trop crédule de quelque narrateur.

LANDRIN. *Pot-pourri de contredanses anciennes*, « tel qu'il se danse chez la reine », arrangé et mis au jour par Landrin, maître de danse et auteur de traits chorégraphiques. Paris, chez l'auteur. 1 vol. in-8°, 1776.

Recueil de contredanses nouvelles, mises au jour par Landrin. Paris, chez l'auteur, 1776. 1 vol. in-8°. Ces deux éditions excitent la curiosité au sujet des contredanses anciennes; ils en contiennent cinquante-six, presque toutes dansées à la cour. L'ouvrage a figuré en décembre 1882 dans le catalogue de Louis Bihn, 67, rue de Richelieu; il y était présenté sous un format in-4° oblong, 1776. Trois éditions auraient donc été publiées.

ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE, article « Danse ». Paris, Panckouke, 1786. 1 vol. in-4°. Sous le titre d'*Arts méthodiques*, un chapitre spécial est consacré à la danse; la théorie des principaux pas, le menuet, y sont clairement expliqués.

COMPAN. *Dictionnaire de danse*, « contenant l'histoire des règles, les principes de cet art, avec des réflexions critiques et des anecdotes curieuses concernant la danse ancienne et moderne, tiré des meilleurs auteurs qui ont écrit sur cet art ». Ouvrage dédié à Mlle Guymard par Compan. Paris, Servière, 1802. 1 vol. in-12.

Livre le plus complet jusqu'à l'année 1802. A consulter très fructueusement jusqu'à cette époque; depuis,

aucun ouvrage de ce genre n'a été publié. On reconnaît facilement à la lecture que l'auteur, comme il le dit dans son titre, s'est inspiré des meilleurs auteurs qui ont écrit sur le sujet.

MALPIED. *Traité sur l'art de la danse*, « dédié à Mme Gardel, de l'Académie royale de musique », par Malpied, danseur. Paris (sans date, mais présumée fin du XVIIIe siècle). 1 vol. in-8°.

De nombreuses planches chorégraphiques, finement taillées, donnent un grand intérêt pour la reconstitution des anciennes danses. Quelques pages d'histoire sont instructives.

GOURDOUX D'AUX. *De l'art de la danse* « considéré dans ses rapports avec l'éducation de la jeunesse, ou méthode et principes de l'art de la danse », par J.-H. Gourdoux d'Aux, maître de danse. 3e édition, revue et augmentée. Paris, Dondey-Dupré, 1823. 1 vol. in-8°.

Livre plus historique que théorique, contenant quelques principes usuels sur la manière de se présenter. On trouve à la page 109 un article sur la description méthodique des figures de la contredanse en 1820.

DARDENNE. *Taglioni ou traité sur la danse moderne*, « contenant l'origine et la théorie mise en pratique de tout ce que renferme cet art, suivi des usages reçus dans les bals et soirées, à l'usage des amateurs, orné de plusieurs vignettes », par Adolphe Dardenne. Toulouse, Escudier, 1830. 1 vol. in-8°.

Malgré son titre plein de promesses, l'ouvrage ne contient que quelques lieux communs sur des danses et des saluts.

BLASIS. *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, « contenant les développements et démonstrations des principes généraux et particuliers

qui doivent guider les danseurs », par Charles Blasis, premier danseur à Milan. 1830. 1 vol. in-12.

BLASIS. *Code complet de la danse*, par Charles Blasis, premier danseur au théâtre Covent-Garden, à Londres, suivi de nombreux airs de danse, par MM. Blasis père et Mlle Blasis, première danseuse au théâtre des Italiens. Paris, Audin, 1830. 1 vol. petit in-12.

BLASIS. *Traité historique, théorique et pratique de l'art de la danse, de la pantomime, des ballets*, par Charles Blasis, premier danseur du roi. Londres, 1825. 1 vol. petit in-12.

L'analyse de ces trois ouvrages se résume en quelques mots : ils sont les meilleurs, les plus savants, les plus érudits entre tous. Danse de ville et danse de théâtre sont étudiées et résumées avec la plus grande science. Les figures accompagnant le texte font tant de succès aux auteurs qu'elles ont été maintes et maintes fois reproduites. Dans ces dernières années, l'auteur d'un traité de danse a copié ces planches et même plus d'une page de texte.

L'ouvrage de Blasis restera le meilleur livre sur la danse; il a été réédité par Roret dans son Encyclopédie sous deux éditions : la première, confiée à un nommé Vergniaud, et la seconde à deux maitres compétents, MM. Gardel et Lemaître. La première édition est de 1830, 1 vol. in-18. La seconde de 1866, 1 vol. in-18.

L'ouvrage de Blasis a été également publié à Londres sous le titre de : *The code of Therpsichore* « ou traité historique et pratique de l'art de la danse, de la pantomime, du ballet », par Charles Blasis, premier danseur du roi d'Angleterre. Londres, 1825. 1 vol. in-18.

Ce livre est l'édition originale et princeps de l'ouvrage de Blasis.

CELLARIUS. *La Danse des salons*, par Cellarius, avec dessins de Gavarni. Paris, 1849. 1 vol. in-8°. Chez l'auteur, rue Vivienne.

Ouvrage théorique, bien conçu, bien ordonné et intéressant pour les portraits du temps faits par Gavarni. L'auteur, Cellarius, a beaucoup insisté sur la valse et sur la mazurka russe, danses dans lesquelles il excellait.

ESSAI SUR LA DANSE. Ouvrage anonyme, petit in-12 avec planches. Très curieux petit livre à consulter, surtout pour les planches explicatives des premiers principes de la danse.

ALBERT. *L'Art de danser à la ville et à la cour*, « ou nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère; manuel à l'usage des maîtres à danser, des mères de famille et des maîtresses de pension, dédié à la jeunesse française, par Albert; rédigé par une Société d'artistes et d'amateurs, et les plus habiles professeurs de la capitale. » Paris, chez l'auteur, rue de la Harpe, 12.

Utile petit livre écrit sans prétention et rappelant l'étymologie des figures de notre quadrille français.

PERROT ET ADRIEN ROBERT. *La Polka enseignée sans maître*, « son origine, son développement dans le monde », par MM. Adrien Robert et Perrot, d'après M. Eugène Coralli, de l'Académie royale de musique; orné de vingt gravures sur bois de Geoffroy. 1 vol. petit in-18. Paris, Aubert, 1845.

Sous une forme agréable d'humour, cette plaquette renferme l'histoire et la théorie de la polka en 1844. Les gravures sont à consulter; elles rendent toutes les poses usitées dans les premières polkas.

PHILIPPE GAWLIKOSKI. *Guide complet de la danse*, « comprenant le quadrille, la polka, polka-

mazurka, redowa, scottish, valse, quadrille des lanciers, cotillon, mazurka polonaise avec la musique », par Philippe Gawlikoski, professeur de danse. Paris, Taride, 1858. 1 vol. petit in-18.

Le style charmant de ce petit livre est évidemment l'œuvre d'un avocat ou médecin élève du professeur; la forme du style en fait preuve surtout chez celui qui a, comme moi, eut tant de difficulté à soutenir des conversations même pratiques avec le bon M. Gawlikoski. Rendons-lui cette justice qu'il a fait de très bons élèves et qu'ils ont su traduire avec fruit ses leçons. L'ouvrage est théorique, mais parsemé de quelques notes humoristiques très agréables à lire.

A. DE SAINT-LÉON. *L'Osténographie* « ou l'art d'écrire promptement la danse », par Arthur de Saint-Léon, premier maître de ballet. Paris, chez l'auteur, rue des Martyrs, 58. Avec le portrait et la biographie des plus célèbres maîtres de ballet, français et étrangers. 1 vol. in-4° avec planches, figures et portraits, 1852.

Magnifique ouvrage édité luxueusement. N° 2021 du catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra. Après avoir donnée une explication très détaillée et figurée par les graphiques de chorégraphie, accompagnés de musique, l'auteur associe à la description de sa méthode de danse les dièzes, bémols, bécarres de la musique.

La seconde partie de l'œuvre est pleine d'intérêt pour nos chorégraphes (si tant est qu'il nous en reste encore), car elle constitue une série d'études de phrases et de motifs chorégraphiés musicalement.

Dans la dernière partie, nous trouvons les portraits et biographies de nos plus célèbres maîtres et compositeurs de ballets. Comme conclusion, excellent ouvrage dû à un maître qui n'a pas encore été remplacé sur notre grande scène de l'Opéra, malgré ce qu'a dit son collègue Léopold Adice. Pourquoi les querelles de clocher viennent-elles chercher à ternir un talent aussi sérieux,

aussi vaste que celui de Saint-Léon? Ne lui devons-nous pas *le Violon du Diable*, ballet dans lequel, auteur, danseur et violoniste, il s'était acquis un nom inattaquable et un succès des plus francs. Rendons-lui justice en nous répétant: Saint-Léon n'a jamais été remplacé à l'Opéra.

ARTE DE DANZAR A LA FRANCESA. « Arnoldo con quaranta y toutas laminas, que ensenam et modo de hacer totos los passos de las danzas de Corte, con totas sus reglas, y de conducir las brazos en cada passo; y per choregraphia demestram como se debent escriber, y delinear otras. Obra muy conveniente, no solamente à la juventad, que queren agrunder et bene danzar sino auñ a las personas civiles y honestas, a quien ler ensemã las reglas para bene audar, i aludar, y hacer las cartesias, que contennent en quelefquier suerte de personas. Correzio en esta Tercera, impression per su autor Pablo Minguet Eyrsol, Gravador de Sellos, laminas, formas y astras Cosar. Con licentia, en Madrid en la officina del autor, anno de 1758. » 1 vol. petit in-32.

Ce charmant petit volume peut être consulté à la Réserve de la Bibliothèque nationale, catalogue V. Très rare. Je l'aurais omis ici, s'il n'avait pas, à côté de la curiosité artistique, présenté un intérêt utile à la connaissance de nos anciennes danses. Les figures, très sûrement dessinées, représentent les positions de l'élève, accompagné par son maître à danser, tenant à la main l'antique pochette. On y trouve le menuet dansé en 1758. Le passe-pied y est décrit avec une contredanse du temps; je signale aux amateurs de danses anciennes la table finale du livre dressée avec beaucoup de soins et d'intelligence.

EUGÈNE CLÉMENT. *Les Danses des salons*, « théories réunies et publiées par Eug. Clément, directeur des cours Renausy ». Paris, 1881. Petite plaquette in-32 avec figures.

Bon petit manuel théorique, mais rien de plus.

G. DESRAT. *Le Quadrille français*, « simple et croisé », par G. Desrat. 1 vol. petit in-32. Paris, Walder, 1855.

Petite plaquette comprenant la théorie des deux quadrilles simples et croisés, tels qu'on les dansait à l'époque, et agrémenté d'un aperçu historique sur l'origine des figures.

G. DESRAT. *Le Cotillon avec toutes ses figures.* Paris, Walder, 1855. 1 vol. in-32.

Manuel contenant toutes les figures du cotillon usitées en 1855 et antérieurement. Ouvrage essentiellement théorique.

G. DESRAT. *Méthode de danse complète*, dédiée à son père et à son professeur Édouard Carré, à l'usage des pensionnats, des familles, avec planches, dessins; musique de Desgranges, Strauss, etc. Texte de G. Desrat, professeur de danse. Paris, 1863. 1 vol. in-4° oblong. Au *Ménestrel*.

Cette méthode, toute théorique, est à la danse ce qu'est à la musique la méthode de Carpentier pour le piano; elle contient toutes les gammes de la danse accompagnées de la musique sur laquelle elles sont travaillées et toutes les danses usitées dans les salons, également avec les motifs de musique des meilleurs auteurs, Strauss, Desgranges, Wallestein, etc. Par cette méthode les parents peuvent suppléer le professeur et donner eux-mêmes à leurs enfants tous les principes élémentaires.

G. DESRAT. *Vade-mecum du cotillon et de son conducteur*, contenant 187 figures, par G. Desrat. Paris, 1882, Heugel et Giroux. 1 vol. in-32.

Ce vade-mecum est une seconde édition, plus complète, du *Cotillon*, publié en 1855, chez Walder. J'ai ajouté les figures nouvelles introduites dans cette danse de 1855 à 1882.

G. DESRAT. *Nouveau Traité de danse historique et pratique*, par G. Desrat, avec figures. Paris, Delarue, 1883. 1 vol. in-12.

Ouvrage faisant partie de la collection Delarue, 5, rue des Grands-Augustins. A côté de quelques détails historiques, on trouve la théorie de toutes les danses usitées de nos jours ; on trouve également celle de toutes les anciennes du moyen âge. Quelques figurines accompagnent le livre.

JOURNAL DE LA DANSE, des bals et des danseurs, publié rue Vivienne, 12, par Saint-Ibald de décembre 1882 à avril 1883. Relié en un volume in-32. Extraits du journal.

Huit numéros seulement ont vu le jour ; les premiers étaient presque réservés à des annonces pour les bals de société ; les derniers devinrent plus intéressants en donnant quelques notes historiques et pratiques. Le départ précipité de son fondateur en arrêta la publication en mai 1883.

J. WALLON. *Vade-mecum des danseurs et des habitués des salons*, par J. Wallon, professeur de danse et de maintien à Amiens. Amiens, 1884. Petite plaquette in-32. Chez l'auteur.

Charmante petite plaquette contenant malgré son léger volume et format des notes très utiles aux élèves.

PÉRIN ET LA HANTE. *Chorégraphie nouvelle* « ou méthode pour former et danser soi-même les contredanses », par Périn et La Hante. Paris, 1762. 1 vol. in-8°.

Ouvrage théorique très rare et peu connu. Il contient 24 planches chorégraphiques avec les termes usités. Six planches finement gravées sont consacrées à la musique d'anciennes contredanses. Ce livre, intéressant au plus haut degré, n'a paru depuis trente années qu'une seule

fois; ce fut dans le catalogue Ritt, rue Bonaparte, en 1884. L'ouvrage est de 1762.

GUILLAUME. *Caractères de la danse allemande* « figurés en taille-douce, telle qu'elle s'exécute au Vaux-Hall de cette ville, avec explication des pas et enchaînements, où se trouve un recueil de contredanses et menuets les plus nouveaux avec des notes historiques sur l'origine et l'utilité de la danse, dédié au beau sexe », par Guillaume, maître de danse. Paris, chez l'auteur, rue des Arcis, maison du commissaire. Sans date (vers 1770). 1 vol. in-12.

Ce joli petit ouvrage, très rare et très estimé, puisque je l'ai rencontré tarifé 120 francs dans le catalogue Greppe, de mai 1887, est parfaitement conçu; il est orné d'un titre finement gravé. La théorie mérite toute l'attention des artistes. La seconde partie contient un recueil de menuets et de contredanses très peu connus chez nous. Deux planches de musique doivent également attirer l'attention.

LABORDE. *Le Cotillon,* avec texte, musique, dessins. Paris, Heugel. 1 vol. in-4° oblong. Date présumée 1860.

Ouvrage édité avec luxe et contenant la théorie des figures du cotillon en 1860.

E. GIRAUDET. *Traité de la danse,* « seul guide complet, renfermant 200 danses différentes de salons, bals, sociétés, concerts, province, étranger, avec 500 dessins et figures explicatives », par Eugène Giraudet, auteur, professeur de danse à Paris. Prix : 2 fr. 50. Paris. 1890, tous droits réservés. 1 vol. in-8°.

Ouvrage auquel l'auteur a dû consacrer bien des nuits de labeur et de patience; il eût été préférable qu'il réduisît son travail à une étude plus approfondie de nos danses actuelles et surtout qu'il ne se servît dans ses

explications que de véritables termes chorégraphiques. De pareilles licences amènent la confusion dans notre langage usuel. Son livre est excellent et fort utile à consulter.

Je préfère de beaucoup la seconde édition résumée ; elle est plus facile à étudier et à comprendre pour les élèves. Un petit in-32, format populaire.

E. GIRAUDET. *Nouveau Guide de la danse,* par Eugène Giraudet, auteur et professeur de danses théâtrales, salons et sociétés, etc., etc. D'après son nouveau procédé. Paris, 39, boulevard de Strasbourg. Brochure in-8°. 1re édition, 1888.

Cette brochure, simplement théorique, traite de la valse, scottish, polka, et autres danses tournées par un couple. Le procédé que l'auteur qualifie de nouveau n'est autre que celui de tous les anciens maîtres.

MARTINET ET DUPLAIN-MARTINET. *Essai ou principes élémentaires de la danse,* « utiles aux personnes destinées à l'éducation de la jeunesse, » par J.-J. Martinet, maître à danser à Lausanne, 1797. 1 vol. in-32, chez Monnier et Jacquerod.

Charmant petit volume illustré de quelques vignettes représentant les positions, la tenue, la marche de l'élève. Plusieurs de nos grands-parents sont loin de pressentir que dès cette époque on connaissait la boîte appelée à redresser les genoux, boîte dont presque tous étaient contraints de se servir pour danser avec les genoux en dehors. A la page 30 de son livre, Martinet nous donne l'explication, le but et le résultat de cet appareil qui, de nos jours, serait plus utile que jamais et plus facile à employer en en confiant la construction à la maison Charrière. Le bois qui recouvrait primitivement la planchette soutenant les genoux, serait recouvert d'une souple garniture et permettrait à l'enfant de prolonger sans fatigue la position écartée des deux genoux. Duplain

peut servir à tous les danseurs d'autorité professorale quand il énonce les résultats auxquels il est arrivé : « L'usage, dit-il, d'une boîte, d'une invention très simple, mit à même de redresser parfaitement les genoux d'un enfant, âgé de neuf ans ou huit ans, qui était tellement bancroche qu'étant debout, les deux jarrets bien tendus, ses deux genoux se touchaient, et il y avait treize pouces de distance d'un pied à l'autre. Après trois ans consécutifs d'exercice et de pratique, je suis parvenû à le redresser parfaitement. Ce jeune homme, aujourd'hui âgé de dix-huit ans, est aussi droit qu'il est possible de l'être et a la démarche aisée. »

L'ouvrage est terminé par de bons conseils sur les saluts et les révérences de ville et de salon ; et par une étude des pas usités dans les contredanses du temps.

A ce charmant petit ouvrage a été ajouté un poème de M. Duplain sur la célèbre danseuse la Guimard, sous le titre *l'Art de la danse pantomime*. Quelques feuillets in-32 sont consacrés à cette brillante étoile de la danse. Les trois derniers vers suffisent à prouver le goût artistique dépensé à juste titre en l'honneur de la danseuse qui sut si brillamment tenir le premier rang parmi les éblouissantes danseuses de l'époque :

Un souris de Guimard vaut l'immortalité.
Voilà votre laurier, enfant de Terpsichore,
Que chacun le cultive et que chacun l'adore.

DER TANZ UND SEINE GESCHICHTE, EINE CULTURHISTORISCH-CHOREGRAPHISCHE STUDIE « mit einem Lexikon der Tänze » von Rudolph Volz, kgl. Tänzer und Hoftanzlehrer (sans date, mais moderne).

« La Danse, son histoire civilisatrice, avec étude historique, chorégraphique et un dictionnaire contenant les danses anciennes et modernes », par Rodolphe Voss, premier danseur et professeur de la cour. 1 vol. texte allemand, sans date. Leipzig, lieu présumé de publication. Chez tous les libraires.

Ouvrage plein d'érudition, tant au point de vue historique qu'au point de vue théorique. Le succès qu'il obtint répondit à celui que l'auteur était en droit d'attendre. On trouve non seulement des théories scientifiques, mais des aperçus historiques presque nouveaux pour nous. Entre autres les notes qu'il donne sur le mot *cancan*. Ouvrage inconnu en France.

GRAMMAR ZORN. « Grammar of the art to dancing, theoritical and practical. Instruction in the art of dancer and in writing (describing) of dancer ; or choregraphy. With an atlas containing drawlings and musical examples with choregraphie designation », by Frederick Albert Zorn, published under the direction of professor E. Woodvoorth Masters, member of the American national Association of Teachers of dancing of the United States and Canada. Publié à Boston, chez Maass. 3 volumes in-4° oblong. Texte, planches et musique.

Cet ouvrage est sans contredit le plus érudit, le plus intéressant, le plus savant que nous possédions et il est à regretter vivement qu'il n'ait pas encore été traduit en français. Il existe en russe, en allemand et en anglais; son savant auteur, avec lequel je suis une correspondance active et qui sera notre président au Congrès de la danse à Londres, espère toujours que les artistes français lui feront l'honneur d'une traduction. Non seulement l'ouvrage mérite cet honneur, mais il y a droit, tant il est appelé à rendre service à l'art. L'auteur a consacré trente années de sa vie laborieuse à mener à bonne fin son travail digne de nos anciens Bénédictins. Non seulement les pas sont chorégraphiés, mais aussi bien les mouvements de bras et les gestes ; le port de la tête suivant les pas est indiqué par des signes aussi clairement que les pas de la danse. Malheureusement, cet ouvrage n'est pas encore répandu en France, mais il le sera forcément un jour, car l'art s'impose et tôt ou tard réclame son droit. Si je n'eusse été forcé de procéder

dans cette bibliographie par ordre chronologique, j'aurais cité l'ouvrage de M. Zorn le premier. Espérons que la Bibliothèque de l'Opéra s'enrichira de ce trésor chorégraphique. Peut-être déjà son aimable archiviste, M. Nuitter, est-il en sa possession.

G. DESRAT. *Petit Traité de la danse.* Paris, chez Delarue. 1 vol. in-32. 1890. Ce petit volume n'est qu'un extrait populaire du Traité de danse cité plus haut.

GAUDREAU. *Nouveau Recueil de danses de bals et celles de ballets*, « contenant un grand nombre de nombreuses entrées de ballet de la composition de M. Pécour ». Paris, 1712. Petit in-folio.

Bien que tracé et conçu avec beaucoup de soin et d'érudition, ce livre ne saurait être utile qu'à des maîtres de ballet soucieux de conserver les anciennes traditions dans la composition de leurs ballets, principalement des grands ballets d'action. Pécour se distinguait dans ces grandes manifestations de l'art chorégraphique et a laissé un nom vénéré dans la danse théâtrale.

DÉSIRÉ VESTRIS (pseudonyme). *Les Danses d'autrefois*, « de la pavane à la gavotte », par Désiré Vestris. Paris, Marpon et Flammarion, 26, rue Racine. 1 vol. petit in-32, de la collection J. Taride.

Charmant petit livre plein d'intérêt ; il serait même très utile si le côté historique eût été traité avec moins d'humour. L'esprit de son auteur aurait porté grands fruits s'il eût pu être dépensé par un professeur de danse au lieu d'avoir été prodigué par un fort intelligent amateur.

GAWLIKOSKI. *Guide complet de la danse.* Paris, Marpon et Flammarion. 1 vol. cartonné in-32.

La librairie Marpon et Flammarion, après avoir acheté la collection Taride, a fait une seconde édition de ce

livre qui, comme je l'ai dit, est dû à un de nos plus spirituels avocats et des plus assidus élèves du professeur.

S. ASCHERS. *Pocket Guide for beginners and advanced dancers*, « by professor S. Ascher, member of the Society of professors of dancing. Containaing a full description of all the fashionable dance and figures of the German. » Broad street, below Walnut, Philadelphia. Plaquette in-32.

Présentée gracieusement sous forme de petit *pocket book*, cette petite plaquette résume en quelques pages et en termes clairs et concis les principales danses de société usitées en Amérique ainsi que beaucoup des nôtres.

WOODWORTH. *The Standard dance*, album by E. Woodworth master, president of the Association of theachers of dancing of New England. Boston, published by author, 1883. 1 vol. in-18.

Livre fait avec tout le soin apporté par les professeurs de danse étrangers; il serait bon que beaucoup de nos jeunes maîtres à danser s'inspirassent des utiles conseils des professeurs d'Amérique.

EDWART SCOOT. *Dancing as an art and pastime*, by Edwart Scoot, author of « Dancing as it should be; Dancing and Dancers, or Grace and Folly », etc. London, Georges Bell and sons, York street, Covent Garden, 1892. 1 vol. in-18 cartonné.

Cet ouvrage se recommande non seulement par le texte savamment étudié, par la théorie de tous les pas définie avec le plus grand soin, mais encore par les photogravures et les instantanés. L'auteur met en relief les défauts et les qualités des élèves en leur enseignant par des figurines tout ce qu'ils doivent éviter et tout ce qu'ils doivent pratiquer dans la tenue et les pas de danse.

BRUNET. *Théorie pratique du danseur de société*, « ou l'art d'apprendre sans maître les figures de la contredanse française et de la valse ». Ouvrage orné de plans descriptifs et d'un grand nombre de gravures, indiquant les routes diverses et les différentes places que le cavalier et la dame occupent successivement dans le courant de la contredanse, par Brunet, professeur à Paris. Chamerot, 1832. 1 vol. petit in-4°, n° 5400 Bibliothèque de l'Opéra.

Rarement on a trouvé un professeur sachant joindre aussi facilement la pratique de l'art à la théorie. Après avoir démontré les premiers pas de danse, il passe à la contredanse et, de là, à la valse à trois temps démontrée aussi bien dans le texte que dans les planches. L'élève peut facilement suivre pied à pied les trois pas de la valse et les mouvements tournants. Le chapitre consacré à la valse peut être considéré comme le meilleur traité de cette danse.

M. B. GILBERT. *Round dancing*, by M. B. Gilbert, member of the American Society of professors of dancing. New-York. 1 vol. in-12. New-York. The Galop. Publishing Company, Boston, Mass.

Il serait à désirer pour tous ceux qui s'adonnent à l'art de la danse que cet excellent ouvrage fût répandu en France; le luxe de l'édition ne le cède en rien à celui de l'érudition de l'auteur. Ce livre est une des œuvres les plus complètes et les mieux étudiées sur toutes nos danses tournantes. Les photographies finement reproduites et jointes à un glossaire fort intelligemment écrit ajoutent à l'intérêt du livre.

LÉOPOLD ADICE. *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale* « avec une monographie des diverses maladies qui sont la conséquence de l'exercice de la danse théâtrale : la crampe, les courbatures, les points de côté », etc., par Léopold Adice, artiste et professeur

chorégraphe de perfectionnement attaché à l'Académie impériale du grand Opéra. Paris, imprimerie Chaix, 1859. 1 vol. in-4°.

Ce volume, qui fut le seul imprimé, est suivi de trois autres manuscrits formant trois volumes grand in-8° et qui sont conservés à la Bibliothèque de l'Opéra. Ces manuscrits, achetés après la mort de l'auteur par l'archiviste Nuitter, sont écrits avec le plus grand soin et accompagnés de figurines dessinées et rendues par l'auteur dans une perfection que je ne crains pas de qualifier incomparable. L'auteur a dû consacrer une vie entière à ce travail. Tous les mouvements du corps, de tous les membres, depuis la tête jusqu'aux extrémités, sont traités, étudiés, dessinés de main de maître. Tous les chorégraphes, maîtres de ballet et professeurs ne pourront trouver d'études plus fructueuses qu'en étudiant sérieusement ces précieux et volumineux manuscrits. Consacré surtout à la danse de théâtre, cet intéressant ouvrage rendra service à tous les danseurs principalement, car il a su conserver les principes artistiques des Mérante, Saint-Léon et Carré, nos regrettés maîtres de ballet.

GUILLAUMOT. *La Pavane* « d'après l'*Orchésographie* de Thoinot-Arbeau ». Paris, 1889. Brochure in-4°.

Brochure à consulter seulement pour les costumes du temps fidèlement traduits.

GUILLAUMOT. *Les Danses françaises*, « la pavane, la bourrée, le menuet, le tambourin, la gavotte, la polka ». Paris, brochure in-8°, 1889.

Brochure à consulter au point de vue des costumes des époques où lesdites danses étaient mises en pratique.

COURS DE DANSE FIN DE SIÈCLE, avec illustrations de Louis Legrand. Tiré en tout à 350 exemplaires

sur japon, et contenant les fleurons, vignettes et culs-de-lampe en couleur avec les eaux-fortes terminées. 1 volume in-8°. Paris, 1889, librairie Lartic, 60, rue de Richelieu.

Ce livre n'est autre que la reproduction des gravures et articles de danse publiés dans le *Gil Blas* des 10, 20, 23 mai 1891. Les articles étaient publiés dans le supplément du journal sous le titre d'*Excentricités de la danse*. Les dessins de Louis Legrand sont seuls à étudier; car, pour tout ce qui concerne la dislocation des adeptes de la danse fin de siècle, rien ne peut arrêter l'attention du lecteur sérieux. Le titre seul du premier chapitre est loin d'inviter à passer au second. Le chahut n'a rien qui nous rappelle le joyeux cancan de nos ancètres. La grisette peut être comprise en 1848, mais l'hystérique acrobate... Passons. Toutefois ce livre est une curieuse étude sur l'origine de ces nouvelles étoiles chorégraphiques dont les excentricités captivent le public. L'auteur anonyme ne serait-il pas un de nos jeunes avocats dont le nom présente la plus grande similitude avec celui de Louis Legrand, dessinateur des charmantes gravures? On l'a dit et on le redit. Pourrions-nous croire que ce nouveau caractère de danse serait présumé et prévu en 1856 par l'un de nos premiers maîtres de ballet de l'Opéra? On peut s'en convaincre en consultant au mot *Saint-Léon* l'article écrit sur son *État de la danse en* 1856 (voir au mot *Saint-Léon*).

DE SORIA FILS. *Manuel du maintien et de la danse.* Énoch et Flammarion, éditeurs. 1 vol. petit in-4° avec gravures, 1894.

Charmant ouvrage présenté très agréablement avec dessins de Henry Gray; essentiellement pédagogique. Ce livre est d'une utilité pratique pour tous les élèves auxquels le maître dédie son ouvrage. On doit regretter que la musique des danses dont il parle ne soit pas accompagnée de la théorie chorégraphique. On trouve

dans ce manuel toutes les danses actuellement usitées : pas de quatre, valse, coquette, quadrilles et le menuet de la Reine, composition charmante de l'auteur. La mazur russe, appelé mazurka, occupe une large place à la fin du volume.

DEUXIÈME PARTIE

Livres historiques

LE PÈRE MÉNÉTRIER. *Des ballets anciens et modernes*, par le R. P. Ménétrier, de la Compagnie de Jésus, suivant les règles de théâtre. Paris, Guignard, 1682. 1 vol. in-12.

Livre très rare et conçu avec l'esprit méthodique du savant Père jésuite, auquel on doit également un ouvrage remarquable sur les blasons. Toute la science ballerine en France y est étudiée avec intelligence et la compétence due à l'érudition accusée dans les notes. On trouve dans cet ouvrage une forte longue liste des ballets représentés en France jusqu'en 1682. Les chercheurs d'histoire de danse théâtrale ancienne et moderne trouveront plaisir et profit à le consulter.

DE CAHUZAC. *La Danse ancienne et moderne* « ou traité historique de la danse », par M. de Cahuzac, membre de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres de Prusse. Paris et La Haye, 1754. 3 vol. in-32. Une autre édition existe en 2 vol. in-8°, mais est très rare.

Très bon et très utile ouvrage, souvent consulté, souvent cité par les historiens de l'art de la danse, en France et à l'étranger. Toutes les danses juives, hébraïques et anciennes sont étudiées avec grand soin. L'ouvrage, en un mot, doit attirer la plus grande attention.

BONNET. *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, « ses progrès, ses révolutions depuis son origine jusqu'à présent, avec un supplément de l'histoire

de la musique et le parallèle de la poésie et de la peinture », par M. Bonnet, payeur aux gages du Parlement, dédié à Monseigneur le duc d'Orléans. Paris, D'Houry, 1724. 1 vol. in-12.

Très bon ouvrage, plein de documents intéressants sur les danses sacrées de l'antiquité. A noter, p. 70, un chapitre sur l'origine de la danse théâtrale en France, et, plus loin, la nomenclature de tous les grands ballets représentés en France de 1450 à 1723.

NOVERRE. *Lettres sur la danse et les ballets*, par M. Noverre, maître de ballet de S. A. S. Monseigneur le duc de Wurtemberg, et, ci-devant, des théâtres de Paris, Lyon, Londres. A Lyon, 1760, De la Roche. 1 vol. in-12.

NOVERRE. 2e édition, revue et spéciale pour Paris. Titre : *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, « dédiées à S. M. l'impératrice des Français et reine d'Italie », par J.-G. Noverre, ancien maître des ballets en chef de l'Académie impériale de musique, ci-devant chevalier de l'ordre du Christ, ornées du portrait de l'auteur. Paris, 1807. 2 vol. in-8°.

Il est facile de peindre en quelques lignes l'importance des ouvrages de Noverre. Ces livres plusieurs fois réédités sont consultés par tous les écrivains anxieux de trouver des documents authentiques sur l'histoire de la danse. D'un autre côté, tous nos grands maîtres de ballets se sont inspirés des savants conseils que cet habile artiste a su leur prodiguer, en dévoilant la science théâtrale de la danse dans ses moindres détails comme dans ses plus grands effets.

ANGIOLINI. *Dissertations sur les ballets et pantomimes des anciens* « pour servir de programme au ballet de *Sémiramis* », par Angiolini. Vienne, Trastern, 1765. 1 vol. in-12.

Ouvrage consacré à l'étude de l'introduction de la danse comme intermède dans les opéras et comme ballet secondaire. Peu d'intérêt en dehors de la récrimination de l'auteur sur la danse rejetée au second plan dans les opéras.

ANGIOLINI. *Discuzzioni sulla dansa pantomima,* « vedi lettere sulla danza di Noverre, » a del signor Angiolini. Texte français et italien. 1 vol. in-12. Date présumée : 1760.

L'auteur explique les motifs qui l'ont amené à combattre les lettres de Noverre. L'auteur laisse entrevoir des idées de jalousie et d'envie à l'égard de son illustre collègue. Rien autrement n'appelle l'attention sur son livre.

JOHN SPENCER. *Dissertatio de ritu saltandi et ramorcum circum gestatione.* 1 vol. in-4°. Sans date.

Malgré le nom de cet auteur, auquel on doit d'excellents ouvrages artistiques, sa dissertation est presque dénuée d'intérêt; on ne rencontre que quelques notes sur les danses anciennes aux chapitres *Ugolini, Colonnes,* de 1134 à 1536.

CHARLES BUTTEUX. *Précis de la danse ancienne et moderne,* par Charles Butteux. Paris, date présumée : 1750 à 1780. 1 vol. in-12.

Livre intéressant à consulter, surtout à la page 379, pour les premiers essais d'écriture chorégraphique, ainsi que pour la biographie des premiers chorégraphes. Les danses allemandes captivent l'attention de l'auteur, mais d'une façon assez diffuse.

DE L'AULNAYE. *De la saltation théâtrale,* « ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens », par M. de L'Aulnaye, avec 9 planches en couleurs. Paris, 1790. 1 vol. in-8°.

Livre aussi rare que curieux et jamais cité dans les catalogues; il est émaillé de notes et de documents intéressant l'histoire de la danse dans l'antiquité grecque. Toutes les danses de l'époque ancienne sont relatées, et quelques figurines rappellent les costumes des anciens histrions, bouffons et danseurs.

MOREAU DE SAINT-MERY. *De la danse*, par le conseiller d'État M. Moreau de Saint-Mery, administrateur général des Etats de Parme, Plaisance et Guastala. Parme, 1803. 1 vol. in-12, imprimé par Bodom.

Malgré le titre, l'ouvrage de M. de Saint-Mery ne parle que de quelques danses usitées chez les nègres, et n'a d'intérêt que pour la question très subsidiaire des danses sauvages. Son livre est dédié aux créoles et ne semble nullement songer à ces ravissantes et gracieuses danseuses.

Mme ÉLISE VOIART. *Essai sur la danse ancienne et moderne*, par Mme Elise Voiart. Paris, Audot, 1823. 1 vol. in-32.

Ce petit traité fait partie de l'*Encyclopédie des dames*, publiée en 1823; il constitue un des bons livres écrits sur la danse. Le style en est féminin et agréable. Sous une forme méthodique très claire, les danses anciennes et modernes sont intelligemment étudiées.

FAGET. *De la danse* « et particulièrement de la danse de société », par M. Faget, de Bordeaux, professeur de danse. Paris, 1825. 1 vol. in-8°.

Le seul intérêt de ce livre se résume dans une apologie de la danse et dans des remerciements adressés à son professeur M. Coulon, artiste distingué et danseur très choyé du parterre de l'Opéra.

BARON. *Lettres et Entretiens sur la danse ancienne et moderne, religieuse, civile et théâtrale*, accompa-

gnés d'une lithographie chorégraphique, par M. A. Baron. Paris, Dondey-Dupré, 1825. 1 vol. in-8°.

BARON. *Lettres à Sophie sur la danse*, « suivies d'entretiens sur les danses anciennes, modernes, civiles, religieuses, théâtrales », par A. Baron, avec planches. Paris, chez Dondey-Dupré, 1825. 1 vol. in-8°.

Ces deux excellents ouvrages sont dus à un artiste aussi consciencieux dans son art que dans les documents qu'il nous laisse. Notes, faits, anecdotes, conseils, tout est à louanger dans ses ouvrages. Les danses des Juifs font l'objet d'un chapitre très étendu, et l'on peut lire à la page 92 un épisode fort curieux sur Scaliger et la pyrrhique. La danse de ville et les bals du moyen âge captivent l'attention; en un mot, tout l'ouvrage est à consulter pour l'histoire.

CASTIL-BLAZE. *La Danse et les Ballets*, « depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni », par Castil-Blaze. Paris, Paulin, 1830. 1 vol. in-12.

On serait en droit de demander à cet auteur, si fécond en anecdotes et si érudit sur les questions artistiques, un ouvrage plus étendu et plus complet. Son livre est attachant et curieux, principalement pour l'époque de la danse de Pylade et Bathylle. Les ballets ambulatoires, les ballets de la République, la description de la fête de l'Être suprême sont curieux à lire. A la page 222 on trouve la liste des membres de la première Académie de danse fondée sous Louis XIV.

ALERME. *De la danse*, « considérée sous le rapport de l'éducation physique », par M. E. Alerme, de l'Académie royale de musique. Paris, 1830. 1 vol. in-8°.

Pour la première fois on trouve dans ce livre la danse des salons, appelée danse bourgeoise. A noter une bonne étude sur les bals en 1830 et quelques conseils sur l'étude de la danse.

18.

ADRIEN LAFAGE. *Histoire générale de la musique et de la danse*, par Adrien Lafage. Paris, 1844, Imprimeurs réunis. 2 vol. in-8°.

Bien que spécialement consacré à la musique, le livre de Lafage contient de très utiles renseignements sur la danse, aux pages et chapitres suivants : Tome I, p. 325. « la Danse et les ballets chinois » ; tome I, p. 571, « la Danse chez les Indiens » ; tome II. p. 154, « la Danse chez les Égyptiens » ; tome II, p. 408, « la Danse chez les Israélites. » On ne doit pas non plus négliger les pages 433 et suivantes comme notes générales.

FERTIAULT. *Histoire anecdotique et pittoresque de la danse* « chez les peuples anciens et modernes », par M. Fertiault, membre correspondant de l'Académie de Dijon. Paris, Aubry, 1854. 1 vol. in-32.

Charmant petit livre qui, bien que présenté très humblement par l'auteur, n'en est pas moins très utile au point de vue historique de la danse et de ses rapports avec les mœurs des différents peuples.

DE LA DANSE (Anonyme). Brochure intéressante sur la danse, son utilité, ses progrès, et les services qu'elle rend à l'éducation physique. Brochure in-12. Quelques bibliographes l'ont attribuée à Jean-Jacques Rousseau.

ALMANACH DE LA DANSE. Almanach manuel de la danse, par Polkarius, « précédé d'une histoire anecdotique, théorique et comique de la danse ancienne et moderne, par O. de Selz, pour l'année 1861 ». Paris, Delarue. 1 vol. in-18, 1861, 1re année. Cette publication ne manque ni d'esprit, ni d'originalité ; regrettons que, chaque année, le texte reste le même et que, seul, le millésime augmente d'une année.

TONY FANFAN. *Paris qui danse*, « le bal des Folies-

Robert », par Tony Fanfan, dessins d'Alexandre Leclercq, gravés par Pothey, Paris; tous libraires, 1861. 1 vol. in-18.

Intéressante plaquette qui abonde en types des danseurs de bals publics de l'époque, très spirituellement accusés. Elle est consacrée au bal des Folies-Robert.

NOBLET. *Noblet à Mlle Taglioni.* « Excuses pour une prétendue, ou plutôt à cause d'un moment de plaisir, à elle involontairement causé par? Hommage de l'auteur Noblet ». Paris, 1833, 1834. Brochure in-8°.

Brochure intéressante par la biographie de cette célèbre danseuse de l'Opéra.

FOURCAULD. *Léontine Beaugrand*, par Fourcauld, avec portrait. Paris, 1881. 1 vol. in-8°.

Ce livre, édité avec grand luxe, joint à la biographie de l'étoile chorégraphique L. Beaugrand des données utiles à connaître pour l'histoire de la danse théâtrale, pendant les dernières années de la première danseuse de l'Opéra en 1881.

Mlle RITA SANGALLI. *Terpsichore,* « avec petit guide manuel à l'usage des amateurs », par un abonné de l'Opéra. précédé d'une préface par Mlle Rita Sangalli, de l'Académie de musique. Paris, Tresse. Petit in-32.

J'estime fort que la signature de l'abonné n'est autre que le voile sous lequel s'abrite la ravissante Sangalli : un abonné ne saurait jamais donner, de la danse à l'Opéra, des détails aussi érudits. Livre charmant comme son auteur.

PAUL LACROIX. *Ballets et mascarades* « de la cour d'Henri III à Louis XIV, 1581 à 1652 », publiés par Paul Lacroix. Genève, Gay, 1868-1870. 6 vol. in-12.

Recueil parsemé d'anecdotes et de détails privés, sur

les personnages dansants de la cour de Henri III et Henri IV. Il comprend les titres de tous les ballets de 1581 à 1652. C'est un joyeux et très imaginatif récit de ces anciennes fêtes souvent malicieuses; les renseignements fournis sur la danse du moyen âge sont à consulter. L'ouvrage est assez rare et, lorsque le hasard l'amena, en 1882, dans la vente d'un amateur, il atteignit le prix de 90 francs.

BERCHOUX. *La Danse ou les Dieux de l'Opéra*, poème en six chants, par Berchoux. Paris, Guignet, 1806. 1 vol. in-32.

Curieux livre, très riche en notes insérées dans le texte sur l'Opéra au temps des Gardel, Dauberval, Duport, nos premiers grands maîtres de ballet. Les anecdotes de Duport, les intrigues des grands seigneurs de l'époque sont aptes à fixer la curiosité. Livre assez rare.

ABBÉ GAULTHIER. *Traité contre les danses et les mauvaises chansons.* Paris, A. Boudet, 1769. 1 vol. in-12. Par l'abbé Gaulthier, curé de Savigny.

Livre dénué d'intérêt historique et dont le but est suffisamment indiqué dans le titre qu'il porte au-dessous de la signature de l'auteur : « Traité contre les danses, dans lequel le danger et le mal qui y sont renfermés sont démontrés par les témoignages multiples des saintes Écritures et des Pères des conciles ». Cet ouvrage eut deux éditions, l'une en 1769 et l'autre en 1775.

CORALLI. *La Polka* « enseignée sans maître; son origine, son développement et son influence dans le monde », d'après Eugène Coralli, de l'Académie royale de musique; ornée de vingt figures, par Geoffroy. Paris, 1845, Aubert. 1 vol. in-32.

Livre rarissime et le seul pouvant donner une idée

exacte de la révolution amenée dans la danse par la polka.

DE BRIEUX-SAINT-LAURENT. *Quelques mots sur les danses modernes*, par le vicomte de Brieux-Saint-Laurent. Paris, 1868, Douniol. Brochure in-8°.

Pauvre vicomte, pourquoi donc parlez-vous ainsi d'une question qui vous est si peu connue? A moins toutefois que, lorsque vous allez visiter nos musées nationaux, vos regards négligent les grandes œuvres classiques pour les modernités court-vêtues, alors je comprends votre livre. Que diriez-vous aujourd'hui?

LES DANSES DE SALON, par un observateur. Paris, Dentu, 1855. Brochure in-12.

Brochure anonyme ne contenant que quelques réflexions privées dont l'auteur n'est que le plagiaire du *Traité contre les danses.*

AUGUSTE VITU ET PAUL FARNÈSE. *Physiologie de la polka*, par A. Vitu et P. Farnèse, avec illustrations polkaïques. Paris, 1844. 1 vol. in-32.

Délirant petit livre, utile à l'histoire de la polka et dans lequel l'esprit des deux grands polkeurs pétille comme devaient sautiller leurs jambes.

LES POLKEUSES, « poème étique sur les célébrités de la polka », par Nick-Polkmal, membre de plusieurs sociétés polkantes. Portraits et jambes d'après nature par H. Druard. Paris, Magnane, 1845. Brochure in-12.

Livre aussi rare que recherché pour le portrait de Lahire (p. 55), fondateur du bal si renommé de la Chaumière. Les vers sont gais, joyeux, pleins d'esprit et rappellent la fièvre polkante de 1844.

PRÊTRE GAUTHIER. *Critique d'un ballet moral* « dansé au collège des Jésuites de Rouen en 1751, août;

intitulé *le Plaisir sage*, et réglé par le prêtre Gauthier ». S. L. Rouen, 1751. 1 vol. in-12.

Petit ouvrage utile à consulter pour se fixer sur l'opinion des Jésuites en question de danse.

ABBÉ HULOT. *Instructions sur la danse* « extraites des saintes Écritures. des saints conciles et des théologiens les plus recommandables par leur piété et leur science », par l'abbé Hulot. 3e édition. Paris, Leclercq, 1826, 1 vol. in-12.

Ouvrage reproduisant le livre du *Traité contre les danses* et sans intérêt historique.

RUBISTIANO GIRONI. *Saggi* di Rubistiano Gironi, « intorno alle danze Dei grœci ». Milano, Ferrario, 1822. 1 vol. grand in-4°, avec planches.

Tout l'intérêt de ce livre repose sur les huit planches gravées, représentant, avec la plus scrupuleuse exactitude, les costumes historiques des danseurs.

L. DE BOISSY OU BOISSI. *Lettres critiques sur les ballets de l'Opéra*, « adressées à l'auteur ou spectateur français par un homme de mauvaise humeur » (L. de Boissy). 2e édition, Paris. 1771. 1 vol. in-12.

Ouvrage écrit par Desprez de Boissy, avocat au Parlement et auteur des lettres sur les spectacles publiées en 1769. A lire seulement quelques mots sur l'Opéra.

CAS DE CONSCIENCE SUR LES DANSES, par MM. les docteurs en théologie de la Faculté de Paris. Paris, Nicolas Lottin, 1721. Brochure in-12.

Brochure rare et très recherchée par les ennemis de Terpsichore. C'est une levée de boucliers contre l'invasion de la danse à la ville et à la cour à la fin du XVIIIe siècle.

J.-J. NYSSEM. *Un mot sur la danse*, « adressé aux

pères et mères de famille et à leurs enfants », par le curé J.-J. Nyssem. Paris, 1786. 1 vol. in-18.

Diatribe inoffensive contre la danse, sans intérêt historique.

SAINT-LÉON. Sous le n° 1524 du catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra, on trouve une brochure de cet excellent artiste, pleine d'intérêt et rarissime. Elle porte comme titre : *De l'état actuel de la danse*, par M. Saint-Léon, premier maître de ballet de l'Opéra de Paris, professeur de l'école de perfectionnement. Lisbonne, typographie du *Progresso*, avril 1856. Brochure petit in-4°.

L'auteur dans ces quelques pages semble déjà pressentir la décadence de l'art de la danse, et consacre la première partie de ses observations à réprouver le mépris inconcevable des Français pour le grand ballet. Les dernières pages de cette brochure introuvable en France sont à citer, car les prévisions des maîtres en l'art de la danse et du ballet sont devenues aujourd'hui des réalités, des faits chaque jour renouvelés.

Que penserait de nos jours cet excellent, illustre même artiste et compositeur, s'il assistait aux mouvements grotesques, épileptiques et le plus souvent empreints de la dernière inconvenance de toutes ces femmes dont les noms seuls suffisent à dépeindre le caractère de leur danse?

Nous ne pouvons classer au nombre des danseuses les *Grille-d'Égout*, les *Nini Patte-en-l'air*, etc. Passe encore si l'acrobatie restait la seule note dominante de leurs excentricités plus désordonnées que chorégraphiques.

Revenons aux paroles de Saint-Léon, prophète malheureusement trop vrai pour la danse.

« La danse, conclut-il dans sa brochure, suit un courant fantaisiste, et la joyeuse jeunesse a secoué le joug et créé une espèce de fantaisie *semi-seria* qui, je l'avoue, dussent les classiques me maudire, ne manque

pas d'une certaine originalité, surtout lorsqu'elle est exécutée par nos Trénitz modernes, Bridìdi, Rigolette et Rose Pompon. Déjà l'on voit poindre dans les salons un diminutif de cette danse prohibée et cependant moins choquante que la plupart des danses du Midi que l'on applaudit sur la scène. Qui sait? on verra peut-être sortir de ce caprice chorégraphique un nouveau genre de caractère. »

Nous savons hélas ce qu'est ce nouveau genre, et il ne nous reste plus qu'à le stigmatiser sous tous les points de vue. Décorez-le du nom de danse fin de siècle si bon vous semble, mais laissez-le en dehors de toute science artistique et chorégraphique. Sa seule appellation restera toujours la désarticulation et l'épilepsie réunies. Des océans séparent la danse fin de siècle du cancan fantaisiste dont parle Saint-Léon en 1856.

TROISIÈME PARTIE

Ouvrages et auteurs offrant indirectement des notes sur la danse. — Auteurs anciens, modernes et contemporains.

LUCIEN. *Œuvres complètes*, traduites par l'abbé Massieu. Paris, Moutard, 1887. 6 vol. in-12.

Consulter tome VI, le *Dialogue sur la danse ancienne.*

ATHÉNÉE. *Le Banquet des savants*, par Athénée, traduit tant sur les textes imprimés que sur plusieurs manuscrits par M. Lefebvre de Villebrune. Paris, 1791, imprimerie de Monsieur. 5 vol. in-4°. A consulter :

Tome I, page 30.

Tome V, pages 241, 242 : « la Pyrrhique ».

Tome I, p. 62 : « la Danse et Xénophon » ; pages 57 à 61 : « les Musiciens et les Danses dans Homère » ; page 61 et tome V, pages 241 à 243 : « la Danse hyparchématique » ; page 78 : « la Cordace » ; page 81 : « la Télésias » ; pages 62 et 77 : « la Danse carpée ou persique et la danse de Memphis » ; page 83 : « les Danseurs les plus célèbres ».

Tome II, page 95 : « la Danse armée » ; page 22 : « la Danse aux repas ».

Tome III, pages 353 et suivantes, les mots « Bal, Ballismon ».

Tome IV, page 91 : « la Danse persique ».

Tome V, pages 184 et 194 : « les Baladins » ; page 236 : « la Danse apokinon » ; p. 237 : « la Danse chitonée, la chironomie et les danses de Bacchus ».

ARISTOTE. *La Poétique* d'Aristote. Barbin, 1692. 1 vol. in-4°.

Lire rapidement l'ouvrage afin de connaître la pensée émise par le philosophe sur la danse à son époque.

HOMÈRE. Les *Œuvres* d'Homère, le « Prince des poètes », le tout d'après la version de Salomon Carton. Paris, Th. Blaise, 1615. 2 vol. in-8°.

Voir les descriptions des danses :

Iliade, livre XV, vers 617 et chant XVIII.

Livre XVIII, vers 690; chant XIII, vers 730 et suivants.

Odyssée, livre VIII, vers 256 : « la Danse des Phocéens ».

Livre XIII, vers 370 : « Une seconde danse phocéenne ».

APULÉE. *Œuvres complètes* d'Apulée, traduites par V. Bétolaud, docteur ès lettres, ancien professeur de l'Université, chevalier de la Légion d'honneur. Paris, Garnier. 2 vol. in-12.

Voir l'index ou table pour les recherches qu'il serait trop long d'énumérer ici et qui permet de trouver son chemin très rapidement et très facilement. L'ouvrage abonde en documents sur les fêtes romaines, sur la *pyrrhique*, etc.

MERCURIAL. *De decoratione liber* « non solum medicis et philosophis, verum etiam omnium disciplinarium studiosis apprime utilis, ex Hieronymi Mercurialis medicinæ praticæ ordinariæ in gymnasio patavino principem locum obtinentis explicationibus ab illo Mancino exceptus in capita reductus.

« Ad illustrissimum et reverendissimum Piecolthominem Rhodi archiepiscopum atque senorum designatum, cum privilegio Venetiis, apud Paulum Meitum, bibliopolam Patavinum. Anno 1585. 1 vol. pet. in-4°.

Livre très rare et prodigue de bons conseils pour l'éducation physique. Le consulter à la Bibliothèque Mazarine, n° 15247. A voir :

Livre II, page 82, chapitre III : « De saltatoria »; page 99 : « De orchestria sive tertia saltatoriæ per gymnastica » ; page 99, chap. VII : « De sine saltationis et de loco ».

Livre V, chap. VII, p. 101 : « De saltatoriæ effectibus » ; page 98, la gravure représentant la pyrrhique.

MEURSIUS. *Joannis Meursii archontes Athenienses* « sive Deis qui Athenis summum istum magistratum obierunt ». Liber IV apud Abrahamum Batavorum Elzevirium, anno 1572. 1 vol. pet. in-4°.

Livre aussi rare que fréquemment cité pour les danses de l'antiquité grecque et romaine. L'ouvrage, divisé en deux parties, contient dans la seconde cent quatre-vingt-quatorze danses anciennes et différentes. Ces noms ne sont malheureusement pas suivis de commentaires.

La seconde partie a été publiée seule à Lyon en 1778 et se trouve à la Bibliothèque Mazarine, n° 17128 du catalogue.

LA SAINTE BIBLE « ou le Vieux et le Nouveau Testament », traduits en français sur les textes hébreux et grecs par les pasteurs et les professeurs de l'Église et de l'Académie de Genève. Paschaud, 1805. 3 vol. in-8°.

Consulter pour l'histoire de la danse sacrée :

Exode, chap. XV, verset 20 et chap. XXXII, versets 18 et 19.

Livre des Juges, chap. XI, verset 34;

Samuel, chap. XXXIX, verset 5.

Psaumes, chap. LXXII, verset 27.

BURETTE. *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, tome I. Imprimerie royale, 1717. 1 vol. in-4°.

A consulter les Mémoires écrits par Burette sur la danse ancienne. Premier Mémoire, page 93 et deuxième, page 117. D'autres Mémoires dus à ce savant, sur la

gymnastique, la palestrique et la sphéristique, doivent être lus par suite de leur affinité avec la danse ancienne.

ANTIQUITÉS GRECQUES, « ou tableau des mœurs, usages et institutions des Grecs. Ouvrage spécialement destiné à l'intelligence des auteurs classiques grecs. » Paris, Didot, 1837. 2 vol. in-8°.

Ouvrage indispensable à la connaissance de tous les détails de la vie privée des Grecs par suite de la facilité qu'il donne à se rendre un compte exact de la traduction des mots. Voir principalement, à la page 36 du tome II, ce qu'était la danse à Athènes. L'ouvrage peut servir de dictionnaire pour tous les noms de danses grecques cités dans le mien.

PÈRE BRUNOY. *Théâtre des Grecs*, par le Révérend Père Brunoy de la Compagnie de Jésus. Paris, 1730. 3 vol. in-4°.

Consulter très fructueusement dans ce savant ouvrage les tomes et pages suivants pour la danse ancienne théâtrale civile :

Tome I, page 78 : « la Danse inventée par Thésée ».

Tome II, page 310 et suivantes : « les Mimes et le Goût des Romains pour les danses ».

Tome III, pages 103 et 200 : « les Différentes Fêtes dans lesquelles les Athéniens employaient la danse ».

Tome III, page 212 : « les Pantomimes romains, leur rôle, leur caractère ».

Des notes sur les jeux scéniques sont très répandues dans l'ouvrage.

CARTARI. *Les Images des dieux des anciens*, « contenant les idoles, les coutumes, cérémonies et autres choses appartenant à la religion des païens », traduit de l'Italien Vincent Cartari par Antoine de Verdier. Lyon, 1581. Barth. Honeral. 1 vol in-4° avec figures sur bois.

Livre à parcourir pour l'étude des anciennes danses sacrées chez les Juifs et chez les païens. Les planches ajoutent un grand intérêt à l'œuvre.

DICTIONNAIRE DES ANTIQUITÉS ROMAINES, « ou Abrégé des cérémonies, coutumes et antiquités sacrées et profanes communes aux Grecs et aux Romains, traduit du grand Dictionnaire de Samuel Petiscus ». Paris, Delalain, 1746, 3 vol. in-8°.

A voir dans cet ouvrage, si enrichi de minutieux détails, les mots traitant des danses sacrées, privées, profanes, des funérailles et des mariages.

CATALOGUE HISTORIQUE, CHRONOLOGIQUE, ANECDOTIQUE, Bibliothèque musicale de l'Opéra, publié sous les auspices du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et rédigé par Théodore de Lajarte, bibliothécaire attaché aux Archives de l'Opéra, avec portraits à l'eau-forte par Le Rat. Librairie des Bibliophiles. Paris, 1878. 1 vol. in-8°.

L'érudition de l'auteur donne à ce livre un intérêt tellement vaste, que je ne puis en recommander les nombreux articles à consulter. Tel sujet, tel genre, tel personnage à étudier est facilement trouvé, grâce à la savante et alerte manière dont l'ouvrage est conçu.

ABBÉ DU BOS. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, par l'abbé Du Bos, l'un des quarante de l'Académie et secrétaire perpétuel. Paris, Pissot, 1770, 3 vol. in-12.

Le tome III de cet ouvrage contient de très bonnes notes sur la danse et sur l'ancienne saltation, de la page 199 à celle 320.

ABBÉ BARTHÉLEMY. *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, « au milieu du IVe siècle avant l'ère vulgaire »,

par l'abbé Barthélemy. Paris, de Bure, 1790. 7 vol. in-8° avec carte.

Nota : Je cite cette édition comme étant réputée la plus complète. Voir les articles suivants :

Tome I, page 36 : « la Danse aux funérailles ».

Tome II, page 136 : « Fêtes et Ballets » ; page 135 : « la Danse au théâtre » ; page 331 : « les Joueurs de flûte et les Danseurs dans les repas » ; page 149 : « les Inscriptions en l'honneur des vainqueurs dans les jeux » ; page 92 : « les Gymnases » ; page 300 : « les Panathénées, Dionysiaques et l'Éducation physique ».

Tome III, page 145 : « Fêtes d'Hyacinthe et Apollon » ; page 215 : « Fêtes d'Esculape » ; page 117 : « les Exercices des filles de Sparte, leur éducation ».

Tome V, page 4 : « la Danse du pressoir » ; page 313 : « les Fêtes d'Eleusis ».

Tome VI, page 42 : « le Thymélé et les Chœurs de danse » ; page 52 : « la Danse au théâtre » ; page 264 : « la Danse aux mariages » ; page 249 : « les Fêtes de Bacchus » ; page 255 : « les Ballets des Déliens ».

Quant à ce qui concerne spécialement le théâtre grec et la danse théâtrale, je renvoie les amateurs aux tomes et pages suivantes : tome II, pages 135 et 136 et tome VI, pages 42 à 61, 62 à 66 et 303.

CHAUSSARD. *Fêtes et Courtisanes de la Grèce*, supplément au *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce*, par M. Chaussard. Paris, Buisson, 4 vol. in-8°.

A lire attentivement, dans cet excellent ouvrage, le tome III, pour ses chapitres consacrés à la danse ; dans le tome IV, une table raisonnée de toutes les danses grecques, de leur but, de leurs noms. Les recherches y sont des plus faciles.

L'ESTOILE (PIERRE DE). *Mémoires et Journaux* de Pierre de l'Estoile. 1re édition, conforme aux manuscrits, publiée avec de nombreux documents iné-

dits par C. Brunet, Champollion, Lacroix, etc. Les tomes I à V contiennent le journal de Henri III, de belles figures et les drôleries de la Ligue. Paris, Jouaust, 1875, 5 vol. in-8°.

Ce livre contient une foule de notes anecdotiques sur la danse à la cour de Henri III. Les recherches sont simplifiées par l'heureuse disposition de l'ouvrage. Un volume suffirait à peine à donner les renseignements utiles à la danse. Une seconde (à ce que je crois) édition a été faite en 1744. 5 vol. pet. in-8°. A La Haye, Pierre Gosse. Comme complétant la première, de 1741, en 4 vol. in-8°, à La Haye également, et contenant le journal de Henri IV. L'ouvrage porte : en 1744, 9 vol. in-8°, chez Gosse.

NIEUPORT. *Explication abrégée des coutumes et cérémonies observées chez les Romains.* Ouvrage écrit en latin par M. Nieuport et traduit en français par l'abbé X... Paris, Brocas, 1770. 1 vol. in-12.

Livre peu connu, malgré l'intérêt qu'il présente pour la vie privée des Romains. A voir les pages suivantes :

Page 147, « Fêtes d'Apollon » ; page 157, « les Bacchanales » ; page 139, « les Fêtes de Cérès » ; page 103, « Fêtes de Lucullus » ; page 303, « Fêtes funéraires » ; page 188, « les Saliens et leurs danses ».

ABBÉ BATTEUX. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, par M. l'abbé Batteux. Paris, Durand, 1747. 1 vol. in-12.

Voir, page 262, « la Nature de la danse et son but », suivant l'appréciation d'un abbé; page 299, un intéressant article sur le rapport de la danse avec les beaux-arts.

ABBÉ FLEURY. *Mœurs des Israélites*, par l'abbé Fleury, prêtre prieur d'Argenteuil et confesseur du roi. Paris, Laporte, 1784. 1 vol. in-12.

Ouvrage utile à la connaissance de la danse sacrée. Voir, page 81, « les Plaisirs des premiers peuples traduits par la danse » ; aux pages 297 et suivantes, « les Offices solennels avec chœurs chez les chrétiens ».

LACOMBE. *Le Spectacle des beaux-arts*, « ou considérations touchant leur objet, leur nature, leurs efforts et leurs règles principales », par Louis Lacombe, avocat. Paris, 1761. 1 vol. in-12.

Livre très spirituellement traité et à consulter aux pages ci-dessous :

Page 294, « But et objet de la danse en général »; page 328, « les Coryphées »; page 348, « la Chorégraphie ».

CHINOIS. Pour tout ce qui concerne les danses des Chinois, je n'ai pu recueillir que les ouvrages suivants, dans lesquels les amateurs trouveront bon nombre de notes éparses. Tous ces livres sont à la Bibliothèque nationale :

HUTTNER. *Voyage en Chine*, page 149.

BELL. *Voyage de Pétersbourg à Pékin*, pages 227 à 253.

STAUNTON. *Voyage de Maccartney*, tome III, page 314.

TRIGAULD. *Expeditio christiana ad Sinas*, liber I, page 24.

WAN BRAAM HANCKGENT. *Voyage de l'ambassade de la Compagnie des Indes orientales hollandaises* « vers l'empereur de Chine en 1795 », publié par Moreau de Saint-Mery, tome I, page 312.

DE GUIGNES. *Voyage à Pékin*, tome I, page 423.

GROSSIER. *De la Chine*, pages 200 et suivantes.

DANSES DES NÈGRES. Voir la description de ces

danses avec dessins dans le n° 597 de la 9e année de l'*Univers illustré* (12 déc. 1866).

DANSES NATIONALES DE GAP (Hautes-Alpes), « exécutées en octobre 1866 ». Texte et gravure dans l'*Illustration* du 20 octobre 1866.

LETRONE. *Recueil des inscriptions grecques et latines de l'Égypte*, « étudiées dans leur rapport avec l'histoire politique, l'administration. les institutions civiles et religieuses de ce pays, depuis la conquête d'Alexandrie jusqu'à celle des Arabes », par M. Letrone. 2 vol. in-4°. Paris, 1883, Didot.

On retrouve, dans les planches illustrant cet ouvrage, les gestes et les attitudes des danseurs anciens.

CHAMPOLLION. *Grammaire égyptienne*, « ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée. Un petit in-fol. Paris, 1872, Didot.

Même observation que pour l'œuvre de Letrone. Toutefois la grammaire explicative de Champollion facilite la traduction des gestes et du langage mimé que représentent les hiéroglyphes.

VILLOTEAU. *Description de l'Égypte*, par M. Villoteau. Paris, Didot, 1882. 2 vol. in-8°. Voir « la Musique des Égyptiens », tome I, pages 89 et 300, et à la page 207 la description de tous leurs instruments.

DORAT. *Œuvres complètes de Dorat*, « précédées d'une notice littéraire et biographique », par M. Desprez. Paris, Delalain, 1786. 3 vol. in-32.

La préface de ce livre est un aperçu historique de la danse, et lè tome III contient le « poème de la Danse », après le « poème de la Déclamation ». Utile et amusant à lire.

DESPRÉAUX (JEAN-ÉTIENNE). *Mes passe-temps*, « suivis de l'art de la danse », poème en quatre chants, calqué sur l'*Art poétique* de Boileau, par J.-Étienne Despréaux. Paris, 1806, 2 vol. in-8°.

Ce poème, littéralement calqué sur l'*Art poétique* de Boileau, présente un intérêt d'autant plus grand qu'il est accompagné de nombreuses notes historiques et biographiques.

ABBÉ D'AUBIGNAC. *La Pratique au théâtre*, par l'abbé d'Aubignac. Amsterdam, 1715. 3 vol. in-18.

Excellent ouvrage à consulter pour la représentation scénique. Voir page 177 du tome I les anciens chœurs dansants et chantants en même temps.

GEOFFROY. *Cours de littérature dramatique*, « ou recueil par ordre de matières des feuilletons de M. Geoffroy ». Paris, 1825, Blanchard. 6 vol. in-8°.

Ce spirituel critique laisse des notes très utiles sur la danse aux tomes et pages suivants :

Tome V, page 155 : « le Thyrse de Bacchus » ; page 254 et suivantes : « Ballets pantomimes, ballet de Télémaque, ses principaux interprètes ».

Tome VI, pages 121 à 139 : « les Pantomimes acteurs en 1825 »; page 147 : « les Danseurs de corde » ; page 157 : « les Spectacles de M. Pierre » ; page 155 : une étude sur « la Danse de théâtre en 1825 ».

VOLTAIRE. *Siècle de Louis XIV.* 2 vol. in-8°; édition 1822. Paris, Esneau.

L'appréciation de Voltaire sur la danse mérite quelque curiosité et l'on peut se rendre compte de son opinion en consultant les renseignements suivants dans cette édition, l'une des plus complètes sur l'histoire du grand siècle :

Tome I, page 408.

Tome II, pages 130 et 414.

CASTIL-BLAZE. *L'Académie impériale de musique*, « histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre », par Castil-Blaze, de 1645 à 1855. 2 vol. in-8°. Paris, 1855.

Le titre et ses nombreux développements prouvent que je ne puis que renvoyer les amateurs à la lecture du livre plein d'intérêt.

DULAURE. *Histoire de Paris*, par J.-A. Dulaure. Paris, Furne, 1839. 8 vol. in-8°. A voir :

Tome II, pages 153 et suivantes : « les Bacchanales célébrées par les diacres de Paris dans les églises »; pages 184 et suivantes : « les Danses défendues aux religieuses »; page 197 : « l'Hôtel des menus plaisirs du roi et de sa destination ».

Tome III, page 161 : « les Théâtres des confrères de la Passion; la Danse des morts exécutée au cimetière des Innocents et la Danse des femmes ».

Tome V, page 294 : « la Fondation de l'Académie royale de danse et son but ».

Tome VI, pages 206, 208 : « le Théâtre de Nicolet, ou les grands danseurs »; page 301 : « le Ballet des Gueux, dansé sur le théâtre du Petit-Bourbon ».

CHÉRUEL. *Dictionnaire des institutions, mœurs et coutumes de la France*, par A. Chéruel, inspecteur général honoraire de l'instruction publique. Paris, Hachette, 1880. 2 vol. in-12.

Excellent ouvrage à consulter en se reportant aux noms objets des recherches.

MERCIER. *Tableau de Paris*, par Mercier. Amsterdam, 1783. 8 vol. in-8°.

Voir les tomes et pages suivants :

Tome III, pages 76 et suivantes : « les Filles et Danseuses de l'Opéra ».

Tome VII, page 184 : « le Bal de l'Opéra à son origine ».

Tome VIII, page 165 : « les Bals d'enfants ».

J.-J. ROUSSEAU. *Les Pensées* de J.-J. Rousseau, citoyen de Genève. Amsterdam, Pierre Legrand. 1 vol. in-12, 1772.

Dans ce livre, l'auteur défend vigoureusement la danse contre les attaques de l'Église. L'ouvrage est assez rare et manque souvent dans la collection des œuvres complètes.

ENGEL. *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, « suivies d'une lettre du même auteur sur la peinture musicale », le tout traduit de l'allemand de M. Engel. Paris, an II de la République française. 2 vol. in-8°, avec de nombreuses figures.

Ouvrage dont les fines et expressives gravures se recommandent, depuis la première page jusqu'à la dernière, à l'attention la plus grande de tous les artistes danseurs, tragédiens ou comédiens.

CHARLES MAGNIN. *Les Origines du théâtre antique et du théâtre moderne*, « ou histoire du génie dramatique depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIᵉ siècle », par Charles Magnin. Paris, Guder, 1868. 1 vol. in-8°.

Le succès qui couronna ce livre écrit sous l'impression d'une connaissance approfondie de l'antiquité prouve la nécessité de rappeler l'attention sur les pages suivantes :

Page 27, « la Choristique, l'Emmélie » ; page 40, « les Danses comiques » ; page 54 : « la Cordace et la Danse muette » ; page 57, « la Pyrrhique et les Danses mystérieuses » ; page 109, « les Bacchanales » ; page 247, « la Danse des saliens » ; page 309, « la Séparation de la danse et du chant dans les théâtres grecs » ; page 333, « les Mimes grecs entrés en Italie ; leur œuvre » ; page 391,

« les Danseurs bouffons » ; page 468, « la Pantomime » ; page 511, « les Danses dites Lémuriques ».

COLIN FAUSTIN. *Clef de l'histoire de la comédie grecque*, par Colin Faustin, professeur de littérature et doyen de la Faculté des lettres de Strasbourg. Paris, Charbonnier. 1 vol. in-12.

Livre plein d'érudition et à voir aux pages 127 et suivantes sur les danses grecques dans leur rapport avec la tragédie et la comédie.

J. GALLAY. *Le Mariage de la musique avec la dance* (1664), « précédé d'une introduction historique et accompagné de notes et d'éclaircissements », publié par J. Gallay. Paris, 1870. 1 vol. in-12.

Charmant petit livre à feuilleter très agréablement pour ses notes humoristiques.

JACOTOT. *Manuel d'enseignement*, par Jacotot. Paris, 1 vol. in-32.

L'auteur suit pour la danse, aux pages 269 et suivantes, le même but, la même étude et le même genre d'idées que dans son nouveau mode d'enseignement. Il rapporte la danse à son enseignement universel, et l'idée est assez originale pour la noter dans ce dictionnaire.

J. DE LAMENNAIS. *De l'art et du beau*, par De Lamennais. Paris, Garnier, 1865. 1 vol. in-12.

Voir dans ce livre l'éloge pompeux de la danse sérieuse au point de vue esthétique.

DE RIENZI. *L'Océanie*, « histoire et description », par G. D. L. de Rienzi. *Univers pittoresque*, Paris, Didot, 1837. 3 vol. in-8°.

Voir dans ce savant ouvrage les questions habilement traitées sur les danses des peuplade de l'Océanie. Les notes sont d'autant plus curieuses qu'elles remontent à

1830 et 1832, c'est-à-dire à l'époque où les peuplades étaient encore à l'état presque sauvage.

Tome I, pages 78 et suivantes : « la Musique des Malais; les airs de danse d'Haouaï; l'air original du ballet de Montezuma, autrefois usité au Mexique et relégué maintenant en Polynésie »; page 153 : « la Danse dans l'île de Java »; page 273 : « les Danses malaises »; page 253 : « le Cérémonial des fêtes publiques ».

Tome II, pages 3 et suivantes : « la Danse polynésienne et le Ballet impérial »; pages 50 et suivantes : « les Danses de l'archipel des îles Sandwich et leurs représentations théâtrales »; page 168 : « les Danses des Carolines ».

Tome III, pages 64 et suivantes : « les Danses et musique de Tonga »; pages 159 et suivantes : « les Danses lascives de la Nouvelle-Zélande »; page 366, le portrait d'un danseur grotesque chez les naturels de la terre du Roi-George; page 465, une danse exécutée en marchant par plusieurs habitants en l'honneur du roi George.

FERDINAND FOUCQUE, *Revue française*, tome IX, n° 88, 1er juillet 1857, 3e année. Brochure in-8°.

Du même auteur : *Revue française*, tome X, n° 92, 10 août 1857.

Voir dans cette revue les deux articles très érudits sur la pyrrhique et l'emmélie.

D'HANCARVILLE. *Antiquités étrusques, grecques et romaines*, ornées de 360 figures en couleurs, gravées par David. 1785. 5 vol. in-4°.

Ce magnifique ouvrage offre bon nombre de renseignements sur les masques, costumes et attitudes des mimes dans l'antiquité. L'intérêt historique laisse toutefois à désirer.

MAGASIN PITTORESQUE. Table analytique de

1830 à 1862 du *Magasin pittoresque*. Paris, 1864. 1 vol. in-4°. Chardon, directeur, quai des Grands-Augustins.

La façon très ingénieuse dont cette table est conçue permet de la consulter facilement. De très intéressants articles sont insérés surtout pendant les premières années de la publication.

Tome II, page 202 : « Origine et Définition de la danse ».

Tome IV, page 222 : « la Danse et les Rois d'Afrique ».

Tome V, page 225 : « Des lignes qui constituent la beauté de la danse selon Hogart ».

Tome VI, page 339 : « Antiquité de la danse ».

Tome XXIX : « la Danse aux œufs ».

Tome VI, page 315 : « la Danse en général » ; page 217 : « la Candiote » ; page 74 : « les Derviches ».

Tome IV, page 300 : « la Danse chez les Esquimaux ».

Tome IX : « la Danse des Haïtiens ».

Tome V, page 323 : « la Danse des morts ».

Tome VIII, page 375 : « la Danse des nègres ».

Tome IX, page 327 : « les Danses et le Costume des paysans persans ».

Tome II, page 272 : « la Danse d'un ancien mime dans l'orchestre ».

Tome I, page 38 : « la Danse des sept Macchabées à Namur ».

Tome XXVII, page 143 : « la Description d'anciennes danses américaines et brésiliennes ».

Tome VIII, page 114 : « Description par Xénophon de la danse helvétique ».

Tome I, page 39 : « la Tarentelle ».

Tome IV, page 90 : « la Provençale, le Falandoulo ».

Tome XI, page 265 : « les Danses de Brésiliens ».

Tome XV, page 405 : « Danseurs de corde ».

Tome VI, page 56 : « la Danse d'une femme abyssinienne ».

Tome XXX, page 5 : « une Danseuse japonaise ».

Tome II, page 214 : « Académie de danse ».

Tome III, page 27 : « la Gigue ».

Tome XVI : « un Bal à la cour de Henri III ».

Tome XVIII : « un Bal au parc de Saint-Cloud et fêtes au XVIIIe siècle ».

Tome II, page 214 : « le Danseur Dupré ».

Tome I, page 10 : « Ballet comique de la Reine ».

Tome XIV, page 303 : « Scènes de ballet au XVIIIe siècle ».

Tome III, page 3 : « le Ballet du Tabac »; page 66 : « Ballets et Bals sous Louis XIV ».

Tome IV, page 40 : « Costume de Louis XIV dans un ballet où il figura ».

Tome VII, page 387 : « Ballets dans lesquels le roi Louis XIV représentait le soleil ».

Tome X, page 185 : « les Bals de la cour sous l'ancienne monarchie. »

Tome XI, page 61 : « Costume de la reine ».

Tome XIV, page 135 : « le Ballet de mai dansé à Versailles en 1703 » ; page 72 : « Des rafraîchissements dans les bals de Louis XIV ».

POUCQUEVILLE. *La Grèce*, par M. de Poucqueville. *Univers pittoresque,* histoire et description de tous les peuples. Paris, Didot, 1835. 1 vol. in-8°.

Voir à la page 420 : « la Danse chez les Grecs ; l'apologie de la danse; les danseurs, les danses; la délienne, la gymnopédie, les bacchanales »; page 422 et suivantes : « les Danses sacrées et profanes ».

COOK. *Voyage dans l'hémisphère boréal et austral et autour du monde*, par le capitaine Cook; traduit de l'anglais. Lausanne, 1796. 14 vol. in-8°.

Très curieux ouvrage à consulter pour les danses des contrées lointaines à l'époque où elles étaient si peu connues.

L'édition que je cite, bien qu'ancienne, est une des meilleures et se trouve dans toutes les bibliothèques; elle est presque classique.

Tome II, page 339 : « une Représentation de danse chez les habitants d'Uliéta ».

Tome IV, page 251 : « la Danse appelée la Timoïdée ».

Tome V, page 25 : « la Danse d'un Indien chez les insulaires de l'île Mauréa ».

Tome VI, page 96, la description d'une danse guerrière dans la Nouvelle-Zélande.

DESPREZ DE BOISSY. *Lettres sur les spectacles*, par M. Desprez de Boissy, avocat au Parlement. Paris, Butarel, 1768. 1 vol. in-12.

L'histoire théâtrale est savamment étudiée et à la page 126 on trouve des notes sur les mimes romains. A la page 237 une anecdote assez curieuse est racontée sur la permission donnée à François de Sales d'aller aux bals et aux divertissements.

ED. FOUCAULD. *Histoire du théâtre en France.* Paris, 1845, 1 vol in-8°.

Cet ouvrage devait se composer de deux volumes; le premier seul a été publié. Il est presque entièrement consacré à la danse de théâtre et doit être consulté dans toute son étendue pour les justes renseignements qu'il prodigue.

FÉTIS. *Biographie universelle des musiciens* « et Biographie générale de la musique. 2e édition, entièrement refondue et augmentée de plus de moitié, contenant, avec l'énumération de tous les auteurs contemporains, des recherches historiques sur les créateurs de l'harmonie et sur la musique des premiers siècles », par J.-J. Fétis, directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. 8 vol. grand in-8°. Paris, Didot.

Bien que l'auteur ait été souvent accusé d'erreurs, son livre est incontestablement indispensable à la biographie de tous nos artistes danseurs.

LEFEUVE. *Les Anciennes Maisons de Paris sous*

Napoléon III, par l'historiographe Lefeuve. Paris, 1873. 5 vol in-8°.

Bien qu'historique et concernant les immeubles anciens et modernes de Paris, l'ouvrage de Lefeuve peut donner des documents utiles à tous ceux qui désireront traiter la question de nos anciens bals publics et autres.

Tome I, page 124 : « le Prado » ; page 139 : « le Petit Moulin-Rouge » ; page 211 : « le Salon de Mars » ; page 296: « les Salles de danse de la rue de Bellefond ».

Tome II, page 12 : « le Vaux-Hall ».

Tome III, page 272 : « le Bal du Carré Saint-Martin ».

Tome IV, page 145 : « le Bal du Colisée » ; page 364 : « les Menus-Plaisirs ou le Conservatoire de danse » ; page 381 : « le Bal Monceau » ; page 720 : « la Chaumière ».

Tome V, page 144 : « le Bal du Vaux-Hall et la rue de Bondy » ; page 258 : « le Bal de la Courtille ».

Lefeuve donne encore certains détails utiles à la biographie de danseurs restés célèbres : sur Vestris, tome V, page 112 ; sur la Camargo, tome IV, page 391 ; sur Mlle Guimard, tome III, page 506 ; sur Mlle Fany Essler, tome III, page 372.

LACROIX. *Mœurs, usages et coutumes* « au moyen âge et à l'époque de la Renaissance ». Ouvrage illustré de 15 planches chromolithographiées et de 440 gravures sur bois. 1 vol. in-4°. Paris, Didot, 1872.

Tous les ouvrages de cet auteur sont dignes du plus haut intérêt. A citer pour la danse dans ce volume :

Page 258, « la Danse avant et pendant la Renaissance » ; page 265, « le Ballet des Ardents », avec les gravures et costumes et noms des danseurs ; page 269 : « la Danse du tourdion et celle de la torche ».

LACROIX. *Institutions, usages et coutumes en France jusqu'en* 1789. Ouvrage orné de 21 chromolitho-

graphies et de 350 gravures sur bois. Paris, Didot, 1872. 1 vol. in-4°.

Consulter dans cet ouvrage du même auteur que le précédent : « les Fêtes et les divertissements de Paris; les Théâtres et les Salons »; et voir dans les dernières pages « les Fètes publiques et les Bals de la cour ».

LACROIX. *Lettres, sciences et arts en France,* « de 1590 à 1700 », illustré de 17 chromolithographies et de 300 gravures sur bois. Paris, Didot, 1872. 1 vol. in-4°.

A remarquer le troisième chapitre sur « la Danse, les Musiciens et le Théâtre ».

ALMANACH DES PLAISIRS DE PARIS « et des communes environnantes pour l'an 1815 ». Paris, Goujon. 1 vol. in-32, 1815.

Ouvrage aussi rare que curieux pour l'étude de la vie et de la danse pendant la Restauration. Les bals publics occupent la plus grande place dans ce volume, et l'on voit à cette époque toute la haute société se rendre aux bals de Sceaux et du parc Monceau.

L. JACOLLIOT. *Voyage au pays des bayadères,* « les mœurs et les femmes de l'Extrême-Orient », par Louis Jacolliot. Paris, Dentu, 1882. 1 vol. in-12.

Livre utile à la connaissance des danseuses bayadères, surtout à consulter pages 243 et suivantes.

A. JULIEN. *La Comédie à la cour et les Théâtres de société* « pendant le siècle dernier », par A. Julien, avec gravures. Paris, Didot, 1883. 1 vol. in-4°.

Magnifique livre plein d'intérêt pour tout ce qui concerne les fêtes et bals à la cour, et le rôle joué par la danse.

VALENTIN DUFOUR. *Bibliographie artistique, historique et littéraire de Paris avant* 1789, par l'abbé

Valentin Dufour, ancien sous-bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris. Laporte, 1882. 1 vol. in-8°.

Ce livre se recommande à l'attention des chercheurs par la facilité qu'il donne de faire les recherches. L'auteur nous initie à l'« Almanach du cabinet des estampes », n° 197 200 de la Bibliothèque Carnavalet, 4 vol. in-f°, pour l'année 1732. On y trouve les notes les plus détaillées sur les bals de la Courtille et de la Guinguette. A la même Bibliothèque, sous le n° 9497, à voir « les Amusements à Paris, à la grecque ».

ABBÉ VOISENON. *Quelques Aventures galantes et curieuses des bals de bois donnés à Paris.* 1745. 1 vol. in-12.

Ouvrage d'autant plus intéressant pour l'histoire des bals publics, qu'on ne pourrait lire sans étonnement leur ancienne composition aristocratique et bourgeoise.

MARQUIS DE VILLEMER. *Les Femmes qui s'en vont,* « études parisiennes », par le marquis de Villemer. Paris, Dentu, 1867. 1 vol. in-12.

Voir, à la page 186, le chapitre sur le bal de l'Opéra en 1867, présentant avec le nôtre le plus fâcheux rapprochement. Gaieté franche et joyeuse folie ne sont plus qu'ennui et tristesse.

OSMAN-BEY. *Les Ismans et les Derviches,* « pratiques, superstitions, mœurs des Turcs », par Osman-Bey. Paris, Dentu, 1881. 1 vol. in-12.

Étudier dans ce livre le rôle et les danses des derviches.

E. COMPARDON. *Mme de Pompadour et la Cour de Louis XIV* « au milieu du XVIIIe siècle. Ouvrage suivi d'un catalogue des tableaux originaux, » etc., par

E. Campardon, archiviste aux Archives nationales. Paris, H. Plon, 1871. 1 vol in-8°.

A voir : « Mme de Pompadour et sa danse dans les ballets du roi et sur le théâtre de la cour, les menuets et autres danses du temps. »

LES THÉATRES. « Lois, règlements, instructions, salles de spectacle, correspondances, congés, auteurs, acteurs de Paris et des départements », par un amateur. Paris, Émery, 1817. 1 vol. in-8°.

Pour la danse, voir, à la page 184, « l'Académie royale de danse, ses règlements près des danseurs et danseuses ».

TAGLIONI. *Les Adieux à Mlle Taglioni,* « suivis d'une biographie sur cette célèbre danseuse ». Paris, 1837. Brochure in-8°.

Outre la biographie, on trouve une très sévère diatribe contre la claque à l'Opéra.

CHARLES NUITTER. *Costumes de l'Opéra,* XVIIe *et* XVIIIe *siècle,* avec une préface de Charles Nuitter, archiviste de l'Opéra. 50 planches, fac-similés à l'eau-forte en couleurs, par A. Guillemot fils. Paris, Levy, 1883. Vol. gr. in-4°.

Magnifique ouvrage à consulter pour les costumes des danseurs et danseuses reproduits avec la plus grande vérité.

GIRALDON. *Les Beautés de l'Opéra* « ou chefs-d'œuvre lyriques, illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres, sous la direction de Giraldon, avec texte explicatif de Théophile Gautier et Jules Janin. Paris, Soulée, 1845. 1 vol. pet. in-4°.

Voir les portraits et biographies de nos plus célèbres danseuses.

A. ROYER. *Histoire de l'Opéra*, par M. Alphonse Royer, avec 12 eaux-fortes. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1875. 1 vol. in-8°.

Savantes études sur les danseuses Sallé, Camargo, Fany Essler, Taglioni, Krantz, etc.

CHARLES DE BOIGNE. *Petits Mémoires de l'Opéra.* Paris, librairie Nouvelle, 1857. 1 vol. in-18.

Malgré son titre anodin, le livre donne des détails utiles à connaître si l'on veut pénétrer dans l'intimité des principaux directeurs de notre première salle lyrique et chorégraphique. Ecrit avec enjouement et humour, le livre de Charles de Boigne est à la fois une distraction et une étude sérieuse.

Voir, page 180, « le Bal Musard à l'Opéra, en 1836 et 1837 ».

Des notes sur Perrot, Carlotta Grisi, Pécour et tant d'autres étoiles de la danse; sans oublier les anciens directeurs Véron, Crosnier, Duponchel, Roqueplan et Royer.

BACHAUMONT (LOUIS PETIT DE). *Mémoires* de L. Petit de Bachaumont, né à Paris à la fin du XVIIe siècle et mort le 28 avril 1771. Table analytique des auteurs et personnages cités dans les Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des Lettres en France. Bruxelles, Mertens, 1866, in-12. Publié par Gay, Bruxelles, 1880.

Consulter cette table sur les anecdotes où la danse joue, à cette époque, un si grand rôle dans les salons.

MASCARADES ET FARCES «de la Fronde en 1649». Turin, Gay, 1870. 1 vol. in-16.

Voir dans ce livre, très rare, le ballet dansé devant le roi par le Trio Mazarin. Curieux détails sur le ridicule du ballet des trois nièces du cardinal.

Mlle VESTRIS. *Lettre de Mlle Vestris à la Comédie-Française*, en réponse à Mlle Sainval. Brochure in-8° de 24 pages.

A lire pour la biographie de la charmante danseuse.

CÉSAR CANTU. *Histoire universelle*, par César Cantu. Paris, Didot, 1853, 1 vol. in-8°.

Voir, page 432, « les Hiéroglyphes » ; page 553, « les Danses dans les repas grecs » ; page 616, « la Liste des principales fêtes chez les Grecs ».

DUPATY. *Lettres écrites sur l'Italie en* 1785, par Dupaty. Paris, Desenne, 1796. 1 vol. in-8°.

Voir, page 343, « le Contraste des cérémonies religieuses anciennes avec les modernes. au point de vue de la danse sacrée » ; page 420, « les Danses et Fêtes céréales dans l'hymne de Cybèle ».

CH. NARREY. *Ce que l'on dit pendant une contredanse*, avec gravures et vignettes. Paris, Dentu, 1863. 1 vol. in-12.

Ouvrage humoristique, à parcourir pour se fixer sur la danse des salons en 1863. L'origine des bals masqués de l'Opéra est à voir à la page 94.

ALBÉRIC SECOND. *Les Mystères de l'Opéra*, avec illustrations de Gavarni, par Albéric Second. Paris, Bernard Latte, 1844. 1 vol. in-8°.

Lire, dans ce savant petit ouvrage, « la Classe de danse à l'Opéra », et, à partir de la page 94, « les Bals de l'Opéra ».

VICTOR ROZIER. *Les Bals publics a Paris.* Paris, G. Havard, 1855. 1 vol. in-32.

Utile à consulter, contenant les lois et ordonnances des bals, ainsi que de nombreux détails historiques.

ROBERT DE BONNIÈRES. *Mémoires d'aujourd'hui*, par Robert de Bonnières (Janus, au journal *le Figaro*). Paris, Ollendorff, 1883. 1 vol. in-12.

Les pages 89 et suivantes contiennent une satire finement écrite contre la décadence de la danse dans les bals de toutes sortes.

PIERRE VÉRON. *Paris s'amuse*. Paris, Dentu, 1861. 1 vol. in-12.

Page 64, à voir un spirituel chapitre sur « les Bals de Paris ». L'auteur convertit les danseurs en industriels, et la danse en industrie. Qu'écrirait-il de nos jours!

JULES CLARETIE. *La Vie à Paris en* 1882, par Jules Claretie, 3e année. Paris, G. Havard, 1882. 1 vol. in-12.

Page 118, voir « le Masque de Mlle Réjane ; le Carnaval en 1882; la Disparition de Mabille » ; page 136, « le Bal d'enfants de la Préfecture de la Seine ».

GUSTAVE CLAUDIN. *Paris s'amuse*. Paris, Achille Faure, 1867. 1 vol. in-12.

Intéressant pour les bals publics : Mabille, Château-Rouge; page 202, « le Château des Fleurs »; page 183, « les Femmes de ces bals et leurs noms et surnoms ».

G. D'HEYLI. *L'Opéra*, « foyer, coulisses, histoires anecdotiques des théâtres de Paris », par Georges d'Heyli. Paris, Tresse, 1875. 3 vol. in-32.

Livre à consulter entièrement pour l'histoire de la danse théâtrale.

CH. MAURICE. *Histoire anecdotique du théâtre et de la littérature*, « et de diverses impressions contemporaines, tirées du coffre d'un journaliste, avec sa vie à tort et à travers », par Charles Maurice. Henri Plon, Paris, 1856. 2 vol. in-8°.

A consulter pour les biographies des danseurs et danseuses. Voir la table.

B. SAINT-MARC ET LE MARQUIS DE BOUBONNE. *Les Chroniques du Palais-Royal*, « origine, splendeurs et décadence, les ducs et duchesses, la Régence, le théâtre, cafés, restaurants, tripots, etc. », par M. B. Saint-Marc et le marquis de Boubonne. Paris, Belin, 1882. 1 vol. in-12.

Voir « la Danse sous la Régence; Richelieu dansant la sarabande à la première matinée ; une Fête sous Louis-Philippe d'Orléans, au Palais-Royal ».

DE GONCOURT. *Histoire de la société francaise*, « pendant le Directoire », par E. et J. de Goncourt. Paris, Charpentier, 1880. 1 vol. in-12.

Les savantes recherches de ces minutieux écrivains abondent en détails et en anecdotes très utiles à l'étude du rôle de la danse.

A. PRIVAT D'ANGLEMONT. *Paris inconnu.* Paris, Delahaye, 1860. 1 vol. in-32.

L'auteur, hôte assidu des bals publics, parle, *de visu*, des bals de la Courtille et du bal Chicard.

DELVAU. *Les Cythères parisiennes*, « histoire anecdotique des bals de Paris », avec eaux-fortes de Félicien Robs et d'Émile Thiroust. Paris, Dentu, 1867. 1 vol. in-18.

Ouvrage malheureusement épuisé et non réédité, car c'est le meilleur sur l'histoire de tous les bals. Delvau perdit, en fréquentant trop les bals publics, sa grande intelligence et son esprit alerte.

DELVAU. *Les Plaisirs de Paris*, par Alfred Delvau, guide pratique et illustré. Paris, Faure, 1867. 1 vol. in-32.

Même succès que pour le précédent ouvrage, et même utilité pour la connaissance des bals publics, de leur cachet et des danses.

PRIVAT D'ANGLEMONT. *Voyage à travers Paris.* « Le Prado ». Paris, 1846. 1 vol. in-32.

Ce livre, devenu très rare, offre les détails les plus intimes sur le bal du Prado, le plus célèbre de l'époque, le rendez-vous de toutes les Écoles de droit et de médecine. Il a été remplacé par la basoche commerciale, suivant le vocabulaire de Privat d'Anglemont.

PAUL MAHALIN. *Au bal masqué,* par Paul Mahalin, avec dessins de Hadol, Pépin, Gripp-Gédéon. Paris, date présumée de 1844 à 1846. 1 vol. in-18.

Livre utile à l'histoire des bals publics masqués et costumés : Opéra, Bullier, Casino, Valentino, Château-Rouge, Boule-Noire et Reine-Blanche. Il est terminé par une joyeuse étude chorégraphique.

CAPEFIGUE. *La Comtesse de Parabère* « et le Palais-Royal sous la Régence ». par Capefigue. Paris, Amyot, 1863. 1 vol. in-18.

Voir les bals de Sceaux, Asnières, le Raincy, la Muette, le Ranelagh sous la Régence.

VICTOR DURUY. *Histoire des Romains* « depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'invasion des Barbares », par Victor Duruy. ancien ministre de l'Instruction publique. Paris, Hachette, 1878. 1 vol. in-12.

Ce savant historien ne craint pas de s'occuper de la danse chez les Romains ; de nombreuses figures et une table établie avec le plus grand soin, permettent de trouver instantanément les noms et les mots sur lesquels des renseignements sont recherchés.

M. MAGNIER. *La Danseuse,* par M. Magnier, avec

préface de Jules Claretie, illustrations de Guillaumot fils. Paris, 1885, Marpon. 1 vol. in-4°.

Les types de danseuses sont seuls intéressants.

PHYSIOLOGIE DES BALS DE PARIS ET ENVIRONS, par M. de Campeaux. « Bal Mabille ». Paris, chez Decaux, 1845. Brochure in-12.

A voir pour l'histoire du si renommé bal Mabille.

LA PÊCHE AUX ANGLAIS, par la reine Pomaré ; œuvre posthume exhumée et revue par Julia Fleur des Prés, avec une notice historique sur les faits et geste de Rose Pompon et Frisette. Paris, 1847. Brochure in-12.

Toutes les brochures et plaquettes de cette époque fiévreuse de la danse dans les bals publics sont aussi rares que riches d'esprit et d'anecdotes sur les célébrités polkantes du temps. A voir à ce sujet.

PHYSIOLOGIE DU CARNAVAL, DU CANCAN ET DE LA CACHUCHA, dessins d'Henry Emy. Paris, R. Bocquet, 1842. 1 vol. in-12.

A voir pour l'histoire de la polka et du carnaval en 1844.

G. MALBERT. *Voyage autour de Pomaré*, « reine de Mabille, princesse du Ranelagh, grande-duchesse de la Chaumière, par la grâce de la polka, du cancan et autres cachuchas », par G. Malbert, illustré de son cachet et d'une approbation apocryphe. Paris, 1844, Gustave Havard. Plaquette in-32.

A voir pour la biographie de cette reine des bals publics et les mœurs des danseuses du temps polkant et polké.

PARIS ILLUSTRÉ, n° 59, 17 février 1887. Lahure, éditeur, 13, rue Jean-Bart. Charles Gillot, graveur. L. Baschet, éditeur. 1 livraison.

Texte et gravures à consulter, car bien que l'auteur ne s'avoue que simple conducteur de cotillon, il n'en possède pas moins une érudition profonde de l'histoire de la danse. Les dessins sont la reproduction fidèle des danseurs du commencement du siècle, de leurs types, de leurs gestes; ils sont pris sur le vif. Un aperçu de l'ancien carnaval, de l'ancienne procession du bœuf gras, termine très agréablement cette intéressante livraison.

ALMANACH DE LA POLKA. La première et unique édition parut en 1845, époque à laquelle la polka, en s'introduisant dans les salons parisiens, amena une révolution foudroyante chez les danseurs. On trouve dans ce petit opuscule in-32, écrit avec toute la légèreté d'esprit des deux collaborateurs Auguste Vitu et Paul Farnèse, la note exacte de l'effet produit par cette invasion de la nouvelle danse tournante, qui créait à la danse une vie toute nouvelle, vie mouvementée et ouvrant carrière à une foule de danses plus ou moins dérivées de la polka. Les deux auteurs de l'*Almanach de la polka* ont dépensé autant de verve et d'esprit dans leur charmant petit livre, qu'ils dépensaient de brio et de zèle dans les leçons de Cellarius, rue Vivienne. Nous leur devons une intéressante étude des mœurs des étudiants et des salons de 1844, ainsi que des récits attrayants de leurs hauts faits dans la Grande-Chaumière du boulevard Montparnasse sous le règne du grand prêtre Lahire, son directeur de si joyeuse mémoire.

ALMANACH DE LA DANSE. Le premier almanach de la danse remonte à l'année 1861 et fut édité par Delarue, rue des Grands-Augustins. Publié sous le pseudonyme de Polkarius, ce livre témoigne de la part de son auteur peu de souci de la question artistique. Il est précédé d'une histoire anecdotique et comique de la danse ancienne écrite par un second pseudonyme, O. de Seltz.

Il est regrettable que pendant bon nombre d'années, l'éditeur Delarue se soit annuellement contenté de rééditer le même petit in-12 sans tenir compte des changements incessants apportés dans la pratique de la danse. De 1861 à 1893, la danse de salon a complètement changé de caractère et un almanach s'adresse à tous les chercheurs de nouveautés et d'actualités.

GERMAIN PICARD. *La Vérité sur le quartier Latin.* Paris, 1865, tous libraires. Plaquette in-32.

Voir, page 30, l'histoire du bal Bullier et du Pré-aux-Clercs en 1865.

PARIS QUI DANSE, « études, types et mœurs », par Tony Fanfan. « Le bal des Folies-Robert. » Paris, 1861. Brochure in-12.

Curieuse étude de ce bal public de la rue Rochechouart où la danse mi-honnête semble encore conservée.

BOUIS-BOUIS, BASTRINGUES ET CABARETS DE PARIS. 2e édition, 1861, tous libraires. 1 vol. in-32.

A voir les bals du Casino, de la Closerie des Lilas (premier nom du bal Bullier), du bal Constant et de plusieurs autres secondaires.

ARTHUR RADOULT. *Ces dames de Bullier*, avec un portrait photographié. Paris, 1864. Tous libraires. 1 vol. in-32.

Spirituelles études sur les polkeuses du temps et sur les mœurs des étudiants dans les bals publics.

PHYSIOLOGIE DE LA CHAUMIÈRE, suivie de l'hymne sacré par deux étudiants. Vignette et portrait du père Lahire. Paris, Bohain, 1841. 1 vol. in-32.

Curieuse histoire de la création de ce bal resté le type de tous les anciens bals publics. Brochure introu-

vable et seule aussi complète sur la génération dansante de ces bals de 1830 à 1840.

LE QUARTIER LATIN (Anonyme). Paris, tous libraires, 1861. 1 vol. in-32.

Études de mœurs spirituellement tracées et très utiles à l'étude de la danse chez les étudiants à l'époque où ils étaient centralisés dans leur gai quartier Latin.

FÉLIX CLÉMENT. *Histoire de la musique* « depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours », par Félix Clément, contenant 350 gravures représentant les instruments chez les différents peuples et à toutes les époques, et 68 portraits d'artistes remarquables, des exemples de notations, des mélodies et des fac-similés tirés des manuscrits. Paris, Hachette, 1885. 1 vol. gr. in-8°.

Bien que consacré à la musique, ce livre érudit contient des notes sur la danse et des portraits de nos grandes danseuses. Le chapitre XV est consacré à la danse de théâtre et aux ballets. Voir à la page 625 les appointements des anciens danseurs; page 132 et suivantes, les danses de l'Inde et les instruments servant à les accompagner.

ARTHUR POUGIN. *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent :* « poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme, jeux antiques, spectacles, divertissements scéniques, fêtes publiques, réjouissances populaires, courses, tournois, etc. » Ouvrage illustré de 350 gravures et de 8 chromolithographies. Paris, Didot, 1885, 1 vol. gr. in-8°.

Arthur Pougin, que l'on rencontre journellement à la Bibliothèque nationale entassant notes sur notes dans ses poches, nous a donné un excellent ouvrage. Le titre indique clairement ce qui peut nous renseigner sur nos recherches. Consulter les notes et

gravures : pages 9 et 10, « Acrobates » ; page 25, « le Menuet » ; page 26, « la Gaillarde » ; page 28, « la Danse champêtre » ; page 34, « un Bal à la cour » ; page 59, « un type d'Arlequin » ; page 73, « un Bal masqué au XVIII[e] siècle » ; page 76, « le Bal Chicard » ; page 79, « le Bal de l'Opéra, celui du Prado » ; page 81, « le Ballet de la Rayne » ; page 82, « un Bal burlesque » ; page 88, « la Danseuse Sablé » ; page 89, « Dauberval et M[lle] Allard » ; page 140, « le Carnaval au XV[e] siècle » ; page 143, « la Courtille » ; page 261, « portrait de M[lle] Prévost » ; page 393, « le Foyer de la danse en 1840 » ; page 439, « Bal Tivoli » ; page 441, « le Jardin-bal Monceau » ; page 609, « le Danseur Deschars ».

Quant au texte, il est aussi utile à notre histoire que l'on est en droit de l'attendre d'un chercheur aussi consciencieux qu'Arthur Pougin.

BARONNE STAFFE. *Les Usages du monde, règles du savoir-vivre dans la société moderne*, par la baronne Staffe, 13[e] édition. Paris, Victor Havard, 1889. 1 vol. in-12.

Consulter ce livre si bien rédigé pour la danse : pages 100 et suivantes, les différentes manières de saluer à notre époque et la tenue dans les salons ; pages 190 et suivantes, le chapitre dans lequel les bals sont traités dans les moindres détails ; pages 279 et 280, des conseils utiles à la jeunesse pour son entrée dans le monde. En somme, excellent livre, bien compris et écrit d'un style charmeur.

AUGUSTE GEVAERT. *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité*, par Auguste Gevaert. Gand, Amoot Brackman, 1881. 2 vol. grand in-8°.

Ouvrage très utile à la connaissance des rapports de la langue des Grecs avec leurs chants. A consulter à la page 364, tome I, un article plein d'intérêt sur l'association de la musique et de la danse au sujet du mot χόρειν.

Plus loin, à étudier les éléments de l'ancienne orchestrique divisés et analysés sous les trois catégories de : 1° les pas, mouvements, marches, évolutions; 2° les poses et attitudes du corps; 3° les gestes et les indications nouvelles.

Des Dictionnaires à consulter

S'il est inutile de rappeler les noms de Trévoux, Diderot et d'Alembert, Larousse, etc., il l'est moins de signaler les nombreuses erreurs aussi bien au point de vue historique qu'à celui de la pratique. Ces erreurs s'expliquent facilement en s'initiant à la fabrication de ces volumineux ouvrages. On retrouve trop souvent des calques et des répétitions dans lesquels la vie si changeante, si mouvementée par les caprices de la mode nous apparaît, en dansant, telle qu'elle était au temps des moines de Trévoux. Il est bon de copier, de citer nos classiques; mais il faudrait annoter les citations en tenant compte des modifications apportées par les mœurs, le temps et les us et coutumes de son époque.

A ce sujet justice doit être rendue à Théodore de Lajarte, le savant bibliothécaire attaché aux archives de l'Opéra, et au chercheur Arthur Pougin; tous deux ont prouvé leur érudition et les services rendus à l'art et à son histoire quand on sait affronter les fatigues longues et pénibles endurées dans le fouillis des Bibliothèques. J'ai cité plus haut le *Catalogue historique, chronologique*, etc., de Théodore de Lajarte, et le *Dictionnaire* d'Arthur Pougin.

LACURNE DE SAINTE-PALAYE. *Dictionnaire de l'ancien langage français* « ou glossaire de la langue française depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV, par Lacurne de Sainte-Palaye, membre de l'Académie

des inscriptions et belles-lettres et de l'Académie française, publié sous les soins de Le Favre, membre de la Société de l'histoire de France, associé correspondant de la Société des antiquaires de France, avec le concours de M. Pajot, archiviste-paléographe. Contenant signification primitive et secondaire des vieux mots, employés dans les chants des trouvères, acceptions métaphoriques ou figurées des vieux mots français, mots dont la signification est inconnue.

« Étymologie des vieux mots, orthographe des vieux mots, constructions irrégulières des tours de phrase de l'ancienne langue, abréviations, études des équivoques qu'elles présentent dans les vieux auteurs; ponctuation, difficultés qu'elle présente; proverbes des XIIe, XIIIe et XIVe siècles; noms propres et noms de lieux corrompus par les anciens auteurs; mots empruntés aux langues étrangères. » Niort-Paris, Favre, éditeur; Champion, 1881. In-4°.

Ce dictionnaire se trouve à la Bibliothèque nationale au rayon des dictionnaires.

Le titre de cet ouvrage en fournit l'analyse et suffit à prouver l'utilité des recherches pour les danses du moyen âge. Cheruel s'en est inspiré dans son livre des *Institutions, mœurs et coutumes de la France.*

DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, « contenant les mots qui appartiennent à l'enseignement, à la pratique et à l'histoire des beaux-arts ». 1 vol. gr. in-8°. Paris, Firmin-Didot, 1878.

Le mot *Chorégraphie* est à consulter avec grande attention, car il est défini avec la science et l'érudition la plus complète. On peut y consulter aussi les mots techniques de *Chorégraphie*, *Attitudes*, *Arabesques*, etc.

NOTA. — Inutile de citer les dictionnaires modernes de Larousse, Littré, etc., qui sont à la portée et à la

connaissance de tous; de même pour l'*Encyclopédie* d'Alembert et le *Dictionnaire de Trévoux* qui, malheureusement, sont journellement reproduits par des paginateurs n'ayant aucune connaissance de l'art de la danse et moins encore de toutes ses évolutions successives comme pratique, comme mode et comme emploi aussi bien à la ville qu'au théâtre.

NOTICE

Il est regrettable de ne pouvoir, en ce qui concerne les ouvrages anonymes ou pseudonymes, soulever le voile de l'anonymat sous lequel s'abritait, de 1844 à 1860, la joyeuse jeunesse de l'époque. Cantonnés dans leur quartier Latin, les gais étudiants savouraient cette gaieté spirituelle disparue et délaissée. Le plus grand nombre d'entre eux fait aujourd'hui la gloire du barreau, de la magistrature, des sciences, sans oublier la politique.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE DICTIONNAIRE

Préface ....

A

Académie de danse.................................... 1
Accord.................................... 5
Acrobate.................................... 5
Agraulies.................................... 6
Aimable vainqueur.................................... 6
Alétères.................................... 6
Allemande.................................... 7
Almées.................................... 8
Aloènes.................................... 10
Alopès.................................... 11
Amarynthies.................................... 11
Américain (Quadrille).................................... 11
Américain (2e Quadrille).................................... 14
Anacées.................................... 17
Anapalé.................................... 17
Androgénées.................................... 17
Angiaise (L').................................... 17
Angrismène.................................... 18
Antéisthéries.................................... 19
Antocobdales.................................... 19
Anthéma.................................... 19
Aphrodité.................................... 19
Aplomb.................................... 19
Apokinos.................................... 20
Aposeisis.................................... 20
Aposkélésis.................................... 20
Aputéries.................................... 20
Arabesques.................................... 20

Archers (Pas des).. 21
Archimime.. 21
Arlequine.. 22
Arnaoute.. 23
Arqué.. 24
Artichaut.. 24
Arts académiques.. 24
Asclepsis.. 25
Ascoliasme.. 25
Aspasie.. 25
Assemblé.. 25
Assemblé soutenu.. 26
Assemblée.. 26
Astronomique (Danse).. 26
Attitude.. 27
Attitude droite tendue.. 28
Attitude pliée.. 28
Attitude sautée.. 28
Attitudes obliques.. 29
Attitude renversée.. 29
Aurore (L').. 29
Autrichienne (L').. 29

B

Bacchantes.. 30
Bacchiké.. 31
Bachilique.. 31
Badoise.. 31
Bail.. 32
Baise-main.. 33
Bal.. 34
Bals officiels.. 34
Bal privé.. 36
Bals publics.. 37
Bals costumés.. 41
Balancé.. 44
Balancement.. 44
Balarita.. 44
Balations.. 45
Ballade.. 45
Ballet.. 45
Ballistea.. 47
Ballon.. 47

Ballonné ou balloné........................ 47
Balymachia........................ 48
Bandeca........................ 48
Bankismos........................ 48
Barnum-Dance........................ 48
Basque (Pas de)........................ 48
Basque relevé (Pas de)........................ 49
Basse danse........................ 49
Bastonero........................ 51
Bathylle........................ 51
Battement........................ 51
Battement tendu........................ 52
Batteurs de mesure........................ 53
Bayadères........................ 53
Bayonnaise........................ 55
Bellicrépa........................ 56
Bérékintakè........................ 56
Berline........................ 56
Bibasis........................ 57
Bocane........................ 57
Boléro........................ 60
Boston........................ 60
Bouffons (Danse des)........................ 61
Boukolos........................ 62
Boulangère (La)........................ 62
Bourrée........................ 63
Bourré (Pas de) ou temps de bourré........................ 66
Brandons (Danse des)........................ 66
Branle........................ 67
Branle moderne........................ 68
Briskimata........................ 69
Brydalica........................ 69
Byllichai........................ 69

C

Cabaretière (La)........................ 69
Cabriole........................ 69
Cachucha........................ 70
Cadence........................ 70
Cagneux........................ 70
Calife (Le)........................ 71
Callichoré........................ 71
Canaica........................ 71

Canaries (Les) 71
Cancan 72
Candiote (La) 74
Carillon de Dunkerque (Le) 74
Caryates 76
Cascaron 76
Centre de gravité 76
Chaconne 77
Chaconne (Temps de) 78
Chaîne 78
Chaîne anglaise 79
Chaîne brisée 79
Champêtres (Danses) 79
Changement de pied 80
Chào 80
Charisia 81
Chassé 81
Chassé ouvert 81
Chassé-croisé (1er) 82
— (2e) 82
Chassé continu 82
Cheiroskalatiskos 82
Chica 82
Chinoises (Danses) 83
Chiréon apokopé 85
Chironomie 85
Chorégraphie 86
Choréion 89
Choréios 89
Chorodieuseos 90
Cinœde 90
Cliquetis (Danse des) 90
Clos (Danseur) 90
Collier (Danse du) 91
Comique (Danse) 91
Comus 91
Concours de danse 92
Congrès de la danse 94
Conservatoire de danse 96
Contredanse 96
Contrepas 99
Contrepoids 99
Contretemps 100
Conty (La) 102
Conversation polonaise (La) 102
Coquette 1re 105

Coquette 2e.......... 105
Corbeille (La).......... 106
Cordace (La).......... 106
Cosaque (La).......... 107
Cotillon.......... 109
Coupé.......... 111
Courante.......... 111
Cours de danse.......... 113
Cubistique.......... 115
Cuisse (Temps de).......... 115
Culbute.......... 115
Curètes (Danse des).......... 116
Cyclopéa.......... 116
Cynœdologie.......... 116
Cytharis.......... 116
Czarine.......... 116

D

Dactyle.......... 117
Dames (Quadrille des).......... 118
Danaé.......... 120
Dancing-car.......... 120
Danse.......... 120
Danseur.......... 122
Danseurs de corde.......... 123
Daphné.......... 124
Découverte (Danse de la).......... 124
Dédalienne.......... 124
Deinos.......... 124
Délienne.......... 124
Démarche.......... 125
Derviches.......... 125
Développé.......... 128
Diane (La).......... 128
Dicelistæ.......... 129
Diosgonai.......... 129
Diplé.......... 129
Dipodia.......... 129
Dipodismos.......... 129
Dipolia.......... 129
Divertissement.......... 129
Doliva (La).......... 130
Duchesse (La).......... 130
Dyonisiaques.......... 130

E

Échappé.. 130
Effacement.. 131
Ékatéris.. 131
Éklatéris.. 131
Éklatisma.. 131
Éleusis, Éleusines.. 131
Emboîté.. 132
Emboîture.. 132
Emmélie.. 132
Enchaînement.. 133
Endymatos.. 133
Enlevé sur les pointes.. 133
Énoplienne.. 133
Ensemble.. 133
Entrechat.. 134
Entrée.. 135
Épanconismos.. 135
Épaulement, Épauler.. 135
Épibèma.. 136
Épicrédios.. 136
Épilénios.. 136
Épiphallos.. 136
Épizéphiria.. 137
Équilibre.. 137
Érotidies.. 137
Espardandeta.. 137
Été.. 137

F

Failli.. 138
Fandango.. 138
Farandole.. 139
Festins (Danse des).. 139
Fêtes (La danse dans les).. 141
Feu (Danse du).. 143
Figures de danse.. 144
Fillette (La).. 144

Finale................................ 144
Financière (La)................................ 146
Fissage................................ 146
Fleuret................................ 146
Flore (Danse de)................................ 147
Folâtre (La)................................ 147
Folies d'Espagne................................ 147
Forez (Danse de)................................ 148
Forlane................................ 148
Fouetté................................ 149
Funambules................................ 149
Funérailles (Danse des)................................ 149

G

Gaillarde................................ 150
Galop................................ 151
Galop et Saint-Simonienne................................ 152
Galopade russe................................ 152
Ganglovienne................................ 152
Gargouillade................................ 153
Gavotte................................ 154
Gavotte de Marly................................ 157
Gavotte de Vestris................................ 160
Gavotte-quadrille, Gavotte Kaiserin................................ 162
Geste et Gestes................................ 162
Gibraltar (La)................................ 164
Gigue (La)................................ 164
Gigue de Coverley................................ 166
Gingra................................ 167
Glissade................................ 167
Glissade coupée................................ 167
Glissade soutenue................................ 168
Glissé................................ 168
Goût (Le)................................ 169
Grâce................................ 170
Grâces (Les)................................ 170
Grand-père (Le)................................ 171
Gromenard................................ 172
Grue (Danse de la)................................ 172
Guarachas................................ 172
Guerre (Danse de)................................ 172
Guimbarde................................ 173
Gymnopédie................................ 173

H

Haïva 174
Héa 175
Hédion 175
Hermès 176
Hermites 176
Highlanders (Quadrille des) 176
Hilaria 176
Hilarodes 176
Histrions 176
Holubiec 177
Hongrois (Quadrille des) 177
Hongroise 178
Hoplomachie 179
Horaï 179
Hormos 179
Horne-pipe 180
Houras 181
Hydrophories 181
Hymen (Danse de l') 181
Hypogépones 183
Hyporchème 183
Hypogées 183

I

Iambique 184
Igdé ou Igdirs 184
Impérial (Quadrille) 184
Impériale (L') 186
Inconnue (L') 187
Innocence (Danse de l') 187
Intermède bal 187
Ionienne (Danse) 187
Ionique (Danse) 187
Italique (Danse) 188
Ithyphalles 188

J

Jaléo de Jarez.............................. 188
Jalouse (La)................................ 189
Jambes (Ouverture de)....................... 189
Jarreté..................................... 190
Javelots (Danse des)........................ 190
Jean (Danse de Saint-)...................... 191
Jeté.. 192
Jeté passé.................................. 192
Jetés (Grands).............................. 192
Jetés développés (Grands)................... 192
Jetés tournés............................... 193
Jetés battus ou brisés...................... 193
Jeté attitude............................... 193
Julie (La).................................. 193

K

Kalabis..................................... 193
Kalabrismos et Kalobrismos.................. 194
Kalenda et Calenda.......................... 194
Kaleustes................................... 194
Kallikas.................................... 194
Kallimaque.................................. 195
Kalumet..................................... 195
Kanaké...................................... 195
Kapenées.................................... 195
Kapria...................................... 196
Kastachok................................... 196
Katéris..................................... 196
Kidéris..................................... 196
Klopéia..................................... 196
Knismos..................................... 196
Knossia..................................... 196
Kola.. 197
Kolo.. 197
Komatické................................... 197
Kométické................................... 197
Komos....................................... 198
Konisalos................................... 198

Kordaco 198
Korybantkia 198
Krétikè 198
Krinon 198
Kronsthiron 198
Kybèle 198

L

Labalette 199
Laconienne 199
Lanciers (Quadrille des) 199
Lanciers valsés 202
Lapithes 205
Lascives (Danses) 205
Leçon de danse 206
Léda (La) 208
Lionne (La) 208
Loulouck 209
Loure (La) 209
Ludions 209
Lysiodes 209

M

Macabrée (Danse) 210
Mackter et Macktrismos 210
Magnésienne 210
Magodes 211
Mahony (Quarré de) 211
Mai (Danse de) 211
Maître de ballet 212
Maître à danser 213
Manchegas 214
Manches vertes (Les) 214
Mantiniakè 214
Mariage (Danse du) 214
Mariée (La) 215
Martinique (La) 215
Mascarades 215

Masques.. 216
Matassins.. 218
Mazurka ou Mazur.. 219
Mazourke (Cotillon).. 223
Médopismos.. 225
Memphitique.. 225
Menace (La).. 225
Menès.. 226
Ménétrier.. 226
Menuet.. 228
Menuet Louis XV (Soria).. 232
Menuet d'Exaudet.. 245
Menuet-valse.. 246
Métoécies.. 246
Mimes.. 246
Moelleux.. 247
Mœmactéries.. 247
Molossikè.. 247
Momerie.. 247
Montferine (La).. 249
Montgolfier (La).. 249
Morphosmos.. 249
Morts (Danse des).. 249
Moscovite (La).. 249
Mothon.. 250
Moulinet.. 250
Mouvement.. 250
Munychiennes.. 250
Musette (La).. 250
Mysore (Danse de).. 251

N

Napolitaine (La).. 253
Némésis.. 253
Neurobates.. 253
Néva (La).. 253
Nibadismos.. 254
Niobée.. 254
Noces (Danse des).. 254
Nonime.. 257
Nymphai.. 257
Nyssia.. 257

O

Odipour.................................... 258
Œufs (Danse des).................................... 258
Oklasma.................................... 259
Olivettes (Danse des).................................... 259
Opoplocia.................................... 260
Opposition.................................... 260
Orchésographie.................................... 260
Orchestrique.................................... 260
Oreille.................................... 261
Orobates.................................... 261
Orsitès.................................... 261
Oscophories.................................... 261
Ostendaise.................................... 261
Oula.................................... 262
Ouverture.................................... 263

P

Pæoniennes.................................... 263
Palestrique (La).................................... 263
Pamperké.................................... 263
Panathénées.................................... 264
Pantalon.................................... 264
Pantomime et Pantomimes.................................... 264
Parabées.................................... 267
Parabenaï-tettara.................................... 267
Parnasse (Danse du).................................... 267
Pas.................................... 267
Pas bohémien.................................... 269
Pas de quatre.................................... 269
Passacaille.................................... 271
Passe-pied.................................... 272
Passe-pied de la Reine.................................... 273
Pastorale (La).................................... 274
Pastourelle (La).................................... 275
Patau.................................... 275
Pavane.................................... 276
Pécorée.................................... 280
Périgourdine.................................... 280

Périn (Quadrille)........ 281
Persikè........ 283
Petits Bouquets (Les)........ 284
Phalange (Danse de la)........ 284
Phallikon........ 286
Phallophores........ 286
Phéaciens (Danse des)........ 286
Phosphories........ 287
Physionomie........ 287
Pinakis........ 287
Pirouette........ 287
Pirouette simple........ 290
Pirouette (Grande)........ 290
Pirouette attitude........ 290
Pirphyma........ 290
Podikra........ 291
Podismos........ 291
Polichinelle........ 291
Polka........ 292
Polka-Mazurka........ 293
Polo (Le)........ 294
Polonaise (La)........ 297
Ponoscholon........ 297
Positions........ 297
Positions vraies........ 298
Positions fausses........ 298
Positions (Demi-)........ 298
Positions en l'air........ 298
Positions sur les pointes........ 299
Positions des bras........ 299
Pot-pourri........ 299
Poule (La)........ 299
Pourprée (La)........ 300
Poussettes (Les)........ 300
Présentation........ 300
Pressoir (Danse du)........ 301
Procharystéries........ 301
Proérosies........ 301
Provençale (La)........ 302
Prude (La)........ 302
Prylide (La)........ 302
Pyladéios........ 302
Pyrrichus........ 302
Pyrrhique........ 303
Pythagorikè........ 304

Q

Quadrille.. 304
Quadrille français (Théorie)........................ 307
Quadrille avec la trénitz........................... 312
Quadrille croisé.................................... 314
Quadrille-mazourke.................................. 314
Quadrille le Régent................................. 317
Quarré de Mahony.................................... 317

R

Racthérion.. 317
Redemptuare... 317
Redowa.. 317
Régent (Quadrille le)............................... 318
Rémouleur (Le)...................................... 320
Révérence... 321
Révérence de cour................................... 322
Ricoustai... 324
Rigaud et Rigaudon.................................. 324
Rond.. 324
Rond de jambe....................................... 325
Rond de jambe à terre............................... 325
Rond de jambe en l'air.............................. 325
Rond de jambe sauté................................. 325
Rond de jambe sauté double.......................... 325
Ronde... 325
Ronde (La Belle).................................... 326
Royale Famille (La)................................. 326
Ruade ou Rualde..................................... 326
Russe (Pas)... 326
Russe (Quadrille)................................... 327
Rythmique (Danse)................................... 329

S

Sacrée (Danse) 329
Sacrifice (Danse du) 331
Saillie 331
Saint-Cyrien (Quadrille le) 331
Saint-Simonienne (La) 333
Saisons (Danse des) 333
Salamce 333
Saliens (Danse des) 333
Salii, salitores 334
Salmoxis 335
Saltarello 335
Saltation 335
Saltimbanque 335
Salut 335
Sans-Souci (Le) 336
Sarabande 336
Satyros 337
Sauteuse 337
Scéniques (Jeux) 338
Schéma 338
Sciamachie 338
Scirophories 338
Scottish 338
Scottish valsée 339
Scottisch avec galop 339
Seguedillas Boleros 340
Seilénos 340
Serpentine (Danse) 340
Sichtharis 343
Sicilienne 343
Sicilienne moderne 343
Sicinnisticæ 343
Sikimatikè 344
Sikinnis 344
Sisonne 345
Skiphismos 345
Sophie (La) 345
Sotades 346
Soteries ou Steines 346
Sphéristique 346
Staticuli 346

Strobilos 346
Swedicht.................................... 346
Sybaritikè.................................... 348

T

Taglioni (La).. 348
Tamascha (La).. 350
Tambourin (Le).. 352
Tantac.. 352
Tarentelle.. 352
Tarentelle des salons.. 352
Tchingué.. 353
Télésias.. 353
Temps.. 354
Tétard (Le).. 354
Thermastris.. 354
Thirocopicon.. 354
Titanès.. 354
Tombé (Pas).. 354
Tonadillas.. 355
Tonga (La).. 355
Tordion.. 356
Tour en l'air.. 356
Toxadarices.. 357
Tragique (Danse).. 357
Tracktros.. 357
Transsaharien (Le quadrille).. 357
Traquenard (Le).. 361
Trèche (La).. 361
Trépudier.. 362
Trévisane (La).. 362
Tricotet.. 362
Trihory.. 362
Triomphante (La).. 364
Tripili.. 364
Triscone.. 364
Trivelin.. 364
Troizéniaké.. 364

V

Valaque (La)................................ 365
Variation.. 365
Variétés parisiennes (Quadrille des)........................ 365
Varsoviana.. 367
Vendanges (Danse des)...................................... 368
Villanelle... 368
Villeika... 368
Virginie (La).. 369
Vito... 369
Vitus (Danse de Saint-).................................... 369
Vivandière (La).. 369
Voisine (La).......................... 370
Volte.. 370

W

Walse et Valse... 373
Walse à trois temps (Théorie de la)........................ 375
Walse à deux pas (Théorie de la)........................... 376
Walse à cinq temps... 376

X

Xiphisma ou Xiphismos................................ .. 377

Y

Yalkadai.......... 377

Z

Zapateado (El).......... 377
Zorongo (El).......... 377

TABLE

DES OUVRAGES ET DES AUTEURS

CITÉS DANS LA BIBLIOGRAPHIE DU DICTIONNAIRE

Introduction.. 381
Un dernier mot.. 383
Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra........................ 384

PREMIÈRE PARTIE

Ouvrages théoriques.

Abrégé de chorégraphie.. 392
Adice (Léopold).. 408
Albert.. 397
Arte de danzar a la Francesa.. 399
Aschers (S.).. 407
Bacquoy-Guédon.. 393
Beauchamps.. 393
Blasis.. 395
Blasis (Charles).. 396
Brunet.. 408
Caroso Fabritio.. 387
Cellarius.. 397
Clément (E.).. 399
Compan.. 394
Corso (Rinaldo).. 387
Cours de danse fin de siècle.. 409
Dardenne.. 395
De Saint-Léon.. 398
De Soria fils.. 410
Der Tanz und seine Geschichte, von Rudolph Voltz.......... 404
Desrat (G.).. 400 et 406
Dupré.. 392

Encyclopédie méthodique........ 394
Essai sur la danse........ 397
Feuillet........ 387
Gaudreau........ 406
Gawlikoski........ 406
Gawlikoski (Ph.)........ 397
Gilbert (M.-B.)........ 408
Giraudet (E.)........ 402
Gourdoux d'Aux........ 395
Guillaume........ 402
Guillaumot........ 409
Laborde........ 402
Landrin........ 394
Magny........ 392
Malpied........ 395
Martinet........ 403
Paradin (Guillaume)........ 385
Périn et La Haute........ 401
Perrot et A. Robert........ 397
Rameau........ 389
Scoot (Ed.)........ 407
Sol (C.)........ 392
Thoinot-Arbeau........ 386
Vestris (Désiré)........ 406
Wallon (J.)........ 401
Woodworth........ 407
Zorn........ 405

DEUXIÈME PARTIE

Livres historiques.

Alerme........ 417
Almanach de la danse........ 418
Angiolini........ 414
Ballets et Mascarades........ 419
Baron........ 416
Berchoux........ 420
Boissy (L. De)........ 422
Bonnet........ 413
Brieux Saint-Laurent (De)........ 421
Butteux (Ch.)........ 415
Cas de conscience sur les Danses........ 422
Castil-Blaze........ 417

Coralli. 420
De Cahuzac. 413
De l'Aulnaye. 415
De la danse (Anonyme). 418
Faget. 416
Fertiault. 418
Fourcauld. 419
Gauthier (Prêtre). 421
Gironi (Rubistiano). 422
Hulot (Abbé). 422
Lafage (Adrien). 418
Le Père Ménétrier. 413
Les Danses de salon. 421
Les Polkeuses. 421
Moreau de Saint-Mery. 416
Noblet. 419
Noverre. 414
Nyssem (J.-J). 422
Paris qui danse. 418
Saint-Léon. 423
Sangalli (Mlle Rita). 419
Spencer (J.). 415
Traité contre les danses. 420
Vitu (A.) et Farnèse (P.). 421
Voiart (Mme Élise). 416

TROISIÈME PARTIE

Ouvrages et auteurs offrant indirectement des notes sur la danse. — Auteurs anciens, modernes et contemporains.

Almanach de la danse. 452
Almanach de la polka. 452
Almanach des plaisirs de Paris. 443
Antiquités grecques. 428
Antiquités romaines. 429
Apulée. 426
Aristote. 425
Athénée. 425
Bal Mabille. 451
Barthélemy (Abbé). 429
Batteux (Abbé). 431
Bouis-bouis. 453

Burette. 427
Cantu (César) 447
Capefigue 450
Cartari 428
Castil-Blaze. 435
Catalogue de la Bibliothèque musicale de l'Opéra 429
Champollion 433
Chaussard 430
Chéruel. 435
Claretie (J.) 448
Claudin (G.) 418
Clément (Félix) 454
Compardon (E.) 444
Cook 440
Danses de Gap 433
Danse des Chinois 432
D'Anglemont (Privat) 449
D'Aubignac (Abbé) 434
D'Hancarville 438
D'Heyli (G.) 448
De Bachaumont 446
De Boigne (Ch.) 446
De Bonnières (Robert) 448
De Goncourt 449
De l'Estoile (Pierre) 430
De Lamennais 437
De Rienzi. 437
De Villemer (Marquis) 444
Delvau. 449
Despréaux 434
Desprez de Boissy 441
Dorat 433
Du Bos (Abbé) 429
Dufour (Valentin) 443
Dulaure 435
Dupaty 447
Duruy (V.) 450
Engel 436
Faustin (Colin) 437
Fétis 441
Fleury (Abbé) 431
Folies-Robert 453
Foucauld (E.) 441
Foucque (F.) 438
Gallay (J.) 437
Geoffroy. 434

Gevaert (A.).. 455
Homère.. 426
Jacolliot (L.).. 443
Jacotot.. 437
Julien (A.).. 443
La Bible.. 427
La Chaumière.. 453
La Pêche aux Anglais.. 451
Lacombe.. 432
Lacroix (Bibliophile).. 442
Le Carnaval.. 451
Le Quartier Latin.. 454
Lefeuve.. 441
Les Beautés de l'Opéra.. 445
Les Théâtres, lois, etc.. 445
Letronc.. 433
Lucien.. 425
Magasin pittoresque.. 438
Magnier (M.).. 450
Magnin (Charles).. 436
Mahalin (Paul).. 450
Malbert (E.).. 451
Mascarades et Farces de la Fronde.. 446
Maurice (Ch.).. 448
Mercier.. 435
Mercurial.. 426
Meursius.. 427
Narrey (Charles).. 447
Nieuport.. 431
Nuitter (Charles).. 445
Osman-Bey.. 444
Paris illustré.. 451
Père Brunoy.. 428
Picard (Germain).. 453
Poucqueville.. 440
Pougin (Arthur).. 454
Radoult (Arthur).. 453
Rousseau (J.-J.).. 436
Royer (A.).. 446
Rozier (Victor).. 447
Saint-Marc (B.).. 449
Second (Albéric).. 447
Staffe (Baronne).. 455
Taglioni.. 445
Vestris (Mlle).. 447
Véron (Pierre).. 448

Villoteau.. 433
Voisenon (Abbé).................................... 444
Voltaire.. 434

Des Dictionnaires à consulter :

Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts.
Dictionnaire de Trévoux.
Encyclopédie d'Alembert.
Lacurne de Sainte-Palaye.
Larousse.
Littré.

181. — Lib.-Imp. réunies, rue Mignon, 2. — May et Motteroz, directeurs.

GV
1593
D45

Desrat, G.
Dictionnaire de la danse

For use in
the Library
ONLY

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY



